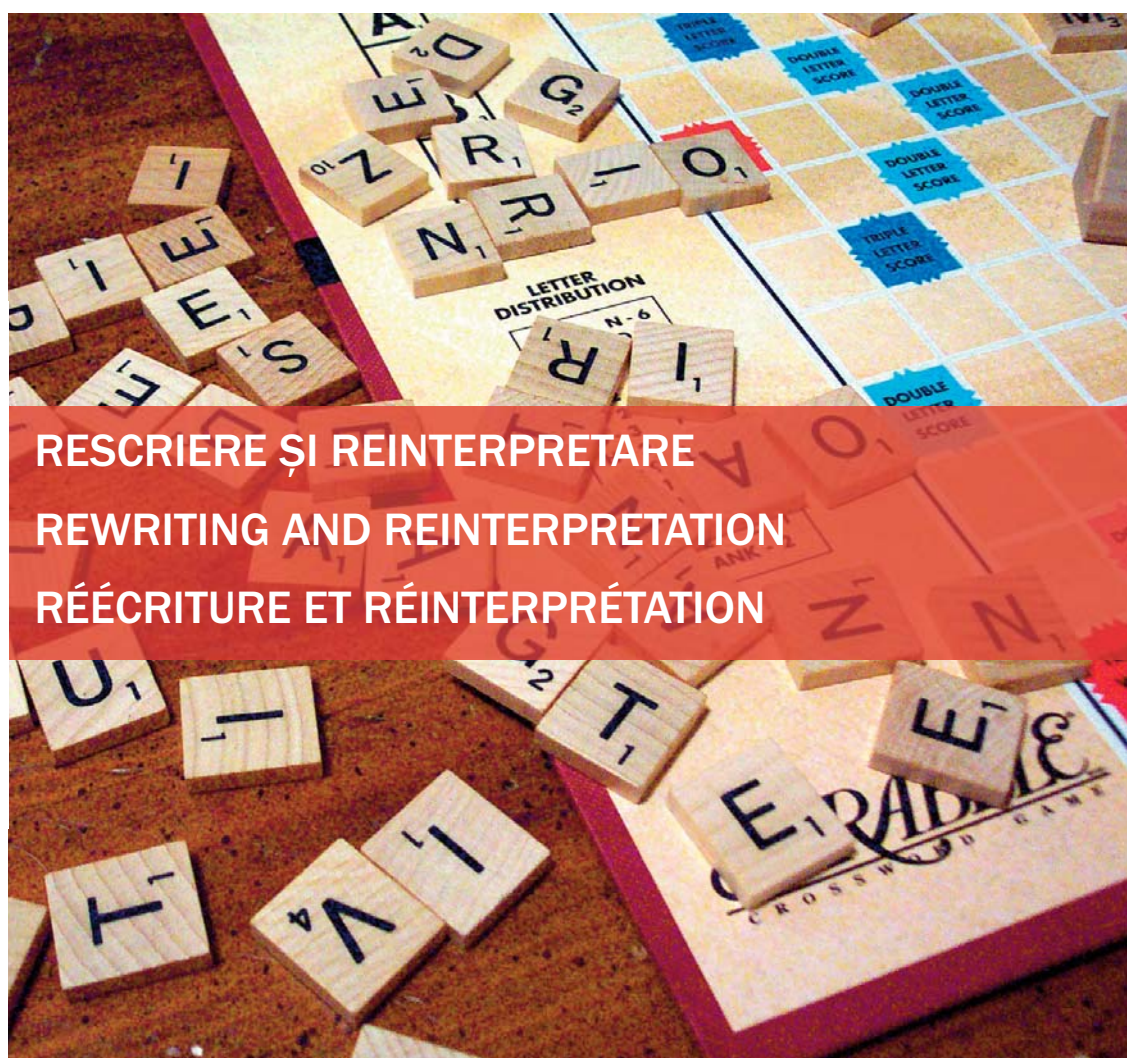


Acta Iassyensia Comparationis

- 26 (2/2020)
- NEXT ISSUE: HATE / LA HAINE / URĂ



RESCRIERE ȘI REINTERPRETARE
REWRITING AND REINTERPRETATION
RÉÉCRITURE ET RÉINTERPRÉTATION

Acta Iassyensia

Comparationis

26 (2/2020)

RESCRIERE ȘI REINTERPRETARE

REWRITING AND REINTERPRETATION

RÉÉCRITURE ET RÉINTERPRÉTATION

„Rescriere și reinterpretare”, tema propusă pentru cel de-al 26-lea număr al *AIC*, a atras interesul specialiștilor din câmpul științelor umaniste afiliați diferitelor instituții academice din Europa și Africa, dornici să sondeze potențialul unui subiect de cercetare deja consacrat. *AIC* 26 include, pe lângă scurte incursiuni teoretice pe teritoriul temei comune, studii de caz și abordări ale unor strategii specifice de rescriere/reinterpretare din literatură, teatru și cinema. În ceea ce privește perspectiva științifică și metodele utilizate, cele treizeci de articole care compun volumul sunt racordate la domenii diverse, precum literatura comparată, mitocritica, traductologia, studiile de film și artele performative. Construind punți peste secole și depășind granițe culturale – în tranziția de la hipotext la hipertext – rescrierea și reinterpretarea dovedesc, încă o dată, capacitatea lor de a genera noi semnificații transpuse în noi forme și genuri.

*

“Rewriting & Reinterpretation”, the theme we proposed for the 26th issue of *AIC*, has drawn the attention of professionals in humanities from various European and African academic institutions, eager to probe the potential of an already consecrated research topic. *AIC* 26 includes, besides theoretical glimpses on the common theme, case studies and approaches to specific rewriting/interpretation strategies in literature, theatre and film. In matters of scientific perspective and method, the thirty articles in the volume pertain to fields as diverse as comparative literature, myth criticism, translation studies, film studies and performative arts. Building bridges over the centuries and transcending cultural boundaries on the way from hypotext to hypertext, rewriting and reinterpretation prove, once more, their capacity to generate new meanings cast in new forms and genres.

*

« Réécriture et réinterprétation », le thème proposé pour le 26^e numéro de *AIC*, a suscité l'intérêt des spécialistes en sciences humaines affiliés à différentes institutions académiques de l'Europe et de l'Afrique, curieux de sonder le potentiel d'un sujet de recherche déjà consacré. *AIC* 26 comprend, outre de brèves incursions théoriques sur le thème commun, des études de cas et des approches des stratégies spécifiques de réécriture/réinterprétation dans la littérature, le théâtre et le cinéma. En matière de perspective scientifique et de méthode, les trente articles du volume concernent des domaines aussi divers que la littérature comparée, la mythocritique, la traductologie, les études cinématographiques et les arts performatifs. En construisant des ponts entre les siècles et en transcendant les frontières culturelles – dans le chemin de l'hypotexte à l'hypertexte – la réécriture et la réinterprétation prouvent, une fois de plus, leur capacité à générer de nouvelles significations façonnées dans de nouvelles formes et genres.

Dragoș CARASEVICI	-----	1	Harieta TOPOLICEANU	-----	165
<i>Goethe entmythisiert.</i>			<i>Dal prototesto al metatesto: note in margine alla versione italiana di una favola di Creangă nella traduzione di Anna Colombo</i>		
<i>Urfaust in Friedrich Dürrenmatts Regievision</i>					
Delphine Dielle NGONE	-----	9	Marie DI BENEDETTO	-----	179
<i>« Une histoire de Vélosolex », pour une réinterprétation de Zola</i>			<i>Livre pour enfant, Saga cinématographique et désormais Romance en ligne : la curieuse histoire du Hobbit</i>		
François MAILLET	-----	19	Florence FIX	-----	189
<i>Les Destinée [s] d'Anna de Noailles : l'autobiographie à l'épreuve de la réinterprétation</i>			<i>Réécrire l'Histoire : Marguerite d'Anjou, du monstre à la victime</i>		
Anda RĂDULESCU	-----	29	Katherine RONDOU	-----	201
<i>Traduire Saint-John Perse en roumain : une réécriture passionnée et passionnante</i>			<i>Réécritures d'une réécriture : la Correspondance d'Abélard et Héloïse</i>		
Cecilia MATICIUC	-----	41	Virginie THOMAS	-----	215
<i>Rescrieri în postmodernismul rus</i>			<i>« 'The Defence of Guenevere' de William Morris: l'éloge de l'illusion et de la séduction à l'époque victorienne »</i>		
Alioune DIENG	-----	51	Fabio BARBERINI	-----	225
<i>Hybridité linguistique et réinterprétation de l'« aventure ambiguë » chez Fatou Diomes</i>			<i>Trovatori a Modena nel XIX secolo: il Novellino provenzale di Giovanni Galvani</i>		
Achille Carlos ZANGO	-----	63	Mianda CIOBA	-----	247
<i>De l'aller au retour : réécriture de l'Algérie et interulturalité dans La disparition de la langue française d'Assia Djebar</i>			<i>La Historia Orientalis de Jacques de Vitry - lecturas y apropiaciones. Nuevas perspectivas sobre su transmisión manuscrita en Castilla (s. XIII-XIV)</i>		
Dana MONAH	-----	73	Nicolae BOBARU	-----	259
<i>Mise en scène et réécriture de la Shoab dans Eldorado Terezin de Claire Audbuy</i>			<i>Réécritures fictives de la vie de Christophe Colomb</i>		
Francesca DI TONNO	-----	81	Răzvan COJOCARU	-----	271
<i>Dal testo narrativo alla riscrittura cinematografica. La pianista di E. Jelinek e Funeral Party di L. Ulickaja: due casi di transmedialità</i>			<i>(Re)interpretarea simbolistică lui Hermes Mercurius: o paralelă între zeul Antichității și mercurul alchimic</i>		
Marie HAMEL-MARTINENGHI	-----	91	Laurent BALAGUÉ	-----	279
<i>Adaptation ou réécriture : du roman The King's Damosel de Vera Chapman au film d'animation The magic sword: a quest for Camelot de Frédéric Du Chau</i>			<i>L'Œil et l'Esprit réécriture et réinterprétation de la dioptrique de Descartes ?</i>		
Giuseppe CRIVELLA	-----	103	Roberto RODRÍGUEZ MILÁN	-----	291
<i>Klossowski, un éternel détour... Saggio su L'hypothèse du tableau volé di Raoul Ruiz</i>			<i>Érase una vez España: relatos de un pasado remoto</i>		
Ioana-Cristina ATANASIU	-----	123	Dora LEONTARIDOU	-----	301
<i>Réécrire le folklore: Hélène Vacaresco et le Rhapsode de la Dâmbovița</i>			<i>La contemporanéité du mythe de Labdacides dans la pièce Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face de Wajdi Mouawad</i>		
Nadège LANGBOUR	-----	133	Benedetta DE BONIS	-----	311
<i>Réécriture et réinterprétation écologiques des contes de fées : Trois petits cochons de Colin Thibert</i>			<i>Deianira senza dolo. Pierre Frayssinet e Michèle Fabien riscrivono le Trachinie</i>		
Simona LOCIC	-----	145	Sidi Abdellah AZEROUAL	-----	325
<i>Le conte de fées de l'Occident à l'Orient – pour une réécriture – engagée du Petit Chaperon rouge</i>			<i>L'expérience d'Ulysse : de la réécriture de l'histoire à la réinterprétation de l'héroïsme</i>		
Veronica CAPPELLARI	-----	157	Naziha BOUCHAM	-----	335
<i>Il mito letterario di Barbablu in una riscrittura orientale di Tabar Ben Jelloun</i>			<i>La mise en fiction de l'activité lectorale entre réécriture et réinterprétation</i>		

Goethe entmythisiert. Urfaust in Friedrich Dürrenmatts Regievision

Goethe Demythified.

Urfaust in Friedrich Dürrenmatt's Vision as a Director

DRAGOȘ CARASEVICI

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași

Schlüsselwörter

Friedrich
Dürrenmatt; J.W.
Goethe; *Urfaust*;
Klassiker-Rezep-
tion; Bertolt
Brecht;
Textbearbeitung;
Regiekonzept.

Friedrich Dürrenmatts Wahl, den *Urfaust* zu bearbeiten und zu inszenieren, wird von seinem Wunsch begleitet, Goethe zu entmythisieren, und dadurch auch seinen *Faust*-Stoff. Ursprünglich für Basel geplant, findet diese Inszenierung 1970 am Schauspielhaus Zürich statt. Im Vergleich zu seinen Basler Umarbeitungen lässt Dürrenmatt in seiner *Urfaust*-Bearbeitung den Text des Originals fast unberührt und konzentriert sich eher auf strukturelle Änderungen und besonders auf ein paar Einfügungen aus dem Volksbuch von Doktor Faustus – die größte Novität, die die Textbearbeitung an sich bringt. Den *Urfaust* im Hinblick auf das alte Volksbuch zu inszenieren, ist jedoch eine Idee, die von Brecht stammt und Dürrenmatts dramaturgische Verwendung dieser Text-Inserate ist ebenfalls im Sinne Brechts zu verstehen, nämlich als episches Theater. Das allgemeine Regiekonzept liegt aber nicht ausschließlich unter Brechtschem Einfluss, sondern unterscheidet sich von dessen *Urfaust*-Inszenierung (Potsdam 1952), einerseits durch die Herausarbeitung des von Dürrenmatt postulierten Balladesken in *Urfaust*, andererseits durch die ungewöhnliche Besetzung: Ein alter Mann (der unverjüngte Faust) verführt ein junges Mädchen, ein an sich grotesker Grundeinfall der Mise-en-scène. Die dramaturgischen Hauptmittel der Dürrenmattschen Komödie werden nun Hauptmittel der Dürrenmattschen Regie.

Keywords

Friedrich
Dürrenmatt; J.W.
Goethe; *Urfaust*;
reception of the
classics; Bertolt
Brecht; textual
adaptation;
directorial concept.

Friedrich Dürrenmatt's choice to adapt and stage *Urfaust* is partly grounded on his wish to demythify Goethe and implicitly the entire *Faust*. Initially planned for Basel, this production will be carried out by the Swiss playwright at Schauspielhaus Zürich in 1970. Unlike his adaptations in Basel, in *Urfaust* Dürrenmatt leaves the text almost untouched and focuses rather on some structure alterations and especially on the insertions from the folk book about Doktor Faustus – undoubtedly the most important novelty the textual adaptation brings in. However, the idea of using the old folk book does not belong to Dürrenmatt, but proceeds from Brecht and the function of these insertions must also be understood in Brechtian terms, that is, as epic theatre. Nevertheless, the directing principles of this production are not totally influenced by Brecht, but become distinct from his production in Potsdam (1952), on the one hand by highlighting the “ballad-like” specificity of *Urfaust*, and, on the other hand by using an uncommon cast: an old man (the not rejuvenated Faust) seduces a young maiden – a grotesque idea in itself. The main dramaturgical means of the Dürrenmattian concept of comedy become now the main means of the director Dürrenmatt.

Friedrich Dürrenmatts Verhältnis zu Goethe ist zwiespältig: Einerseits bewundert er den Weimarer Klassiker, andererseits wehrt er sich gegen die literaturgeschichtliche Mythisierung von Goethes Person: „Man kann Klassiker heute nicht einfach hinnehmen; man muß gegen sie protestieren. Und Goethe ist eigentlich der Klassiker, der am meisten Protest hervorruft, aber auch am meisten Bewunderung“ (Tantow, 1992: 62). Dürrenmatt begründet diese Bewunderung anhand zweier Beispiele aus Goethes Werken: Das erste ist *Dichtung und Wahrheit* in seinem vollen Umfang, nicht nur „weil Goethe – im Urteil Dürrenmatts – ein starker Schilderer, ein guter Beschreiber ist“ (93), sondern auch in Betracht auf Goethes Sprache an sich: „Ein Leserlebnis während des Krieges: *Dichtung und Wahrheit*, das ist für mich das Beste von Goethe, in sprachlicher Beziehung. Unter Sprache verstehe ich da nicht etwa den ‚Stil‘, sondern, wenn man so will, die Leichtigkeit der Gedanken“ (Dürrenmatt, 1996 II: 94-95). Das zweite Beispiel ist der viergeteilte Chor, der den dritten Akt des *Faust II* beschließt:

[...] eines jener Gedichte, die mich am meisten verwundern, am meisten in Erstaunen versetzen. Kenne ich doch keines, das so sehr Wortkunst, so sehr Filigran und dennoch so elementar sein dürfte: im höchsten Grade zivilisiert und im höchsten Grade Natur. [...] Diese Stelle scheint mir Goethe wie wenige seiner Verse zu enthalten, Goethe in seiner gebändigten Dämonie [...], in seiner leichten Vorliebe für klassizistische Schnörkel [...], in seiner Genialität für das Differenzierte [...], Goethe in seiner phrasenlosen Humanität. (1986: 33-34)

Dürrenmatts Hochachtung gilt aber nicht Goethes ganzem Werk („Vielleicht werden Sie mich nachher nicht mehr grüßen, aber ich halte den *West-östlichen Divan* von Johann Wolfgang von Goethe für einen schlechten Gedichtband.“ – 1996 II: 71); es seien eben „die ungeheure Überbewertung, die wir [...] von einem Goethe haben“ (1996 I: 313), und die Unfähigkeit der Literaturwissenschaft ihn wirklich zu kritisieren, die Dürrenmatt zum Protest treiben:

Ich behaupte, das ist nichts anderes als Theologie, das heißt, das ist Goethe-Auslegung. Goethe ist die Heilige Schrift, und die Heilige Schrift, die ist einfach so, die ist in Ordnung, und dieses Richtige, Heilige, Ganze wird nun ausgelegt. Kritik an Goethe findet gar nicht statt, weil sein Werk von Anfang an als ein Kulturgut, als eine Kathedrale erkannt ist und nicht mehr als das Werk eines Menschen, dem zum Teil auch schwache Werke unterlaufen können. Es wird darum im Grunde auch nicht mehr erlebt, sondern nur noch als Trost, als Bestätigung gelesen. (322)

Diese Idee führt Dürrenmatt in einem Essay (*Sätze über das Theater* – 1970) zur Diskussion des ästhetischen Personenkults der Klassiker in der Literatur: „[...] In der Literatur [wird] ästhetisch ein Personenkult getrieben [...]. Unser Goethe, der du bist im Himmel. Das Credo, das wir nachplappern, lautet, die großen Dramen der Literatur seien zeitlos und damit vollkommen und heilig“ (1985: 185). In einem anderen Kontext geht er auf den Personenkult Goethes im wirklichen Leben ein: „Was mich wütend macht, ist der Mensch Goethe mit seiner Pedanterie und seinem unmenschlichen Selbstkult“ (Tantow, 1992: 62).

Diese Mischung aus Empörung und Liebe erklärt Dürrenmatts Neigung, die aus fast allen diesen Aussagen hervorgeht, Goethe objektiv zu entmythisieren. Dasselbe Prinzip könnte Dürrenmatts Wahl begründen, gerade den *Urfaust* 1970 zu bearbeiten und in Zürich zu inszenieren: als Versuch diesmal Goethes Hauptwerk, den *Faust*, zu entmythisieren. Auf Peter Rüedis Frage (in einem Interview aus dem Jahre der Inszenierung), warum er den *Urfaust* und

nicht *Faust I* inszeniert habe, antwortet der Dramatiker: „Für mich ist der *Urfaust* das weitaus wichtigste dramatische Werk Goethes [...], so finde ich ihn weitaus kühner, psychologisch und in jeder Hinsicht faszinierender als *Faust I* und *Faust II*. Ich würde sagen, *Faust I* ist ein verdorbener *Urfaust*“ (Dürrenmatt, 1996 I: 341). Der entscheidende psychologische Unterschied zwischen dem *Urfaust* und dem späteren *Faust* liege, so Dürrenmatt, in der Tatsache, dass „im *Urfaust* ein alter Mann ein junges Mädchen verführt, während im klassischen *Faust* ein alter Mann, der verjüngt worden ist, ein junges Mädchen verführt. [...] Doch liegt das Moderne im *Urfaust* nicht darin, dass ein alter Mann ein junges Mädchen verführt und im Stiche lässt. Das gab es damals und gibt es auch heute. Das Moderne im *Urfaust* sehe ich vielmehr darin, dass die Bühne heute eine Freiheit erreicht hat, die es ihr ermöglicht, den *Urfaust* theatralisch zu realisieren“ (1970: 4).

In der Tat sollte Dürrenmatts Idee einer *Urfaust*-Bearbeitung und -Inszenierung auf keinem Fall nur auf eine ästhetische Auseinandersetzung mit *Faust I* und *II* reduziert werden. Schon 1967 stellt der Dramatiker in einem Interview seine allgemeine Vision dar, was die Möglichkeiten des zeitgenössischen Theaters bei Klassiker-Inszenierungen angeht. Goethe taucht da als Beispiel auf:

[...] ich gehe von der folgenden Überlegung aus: Wir wissen zum Beispiel um den Wert unserer deutschen Klassiker. Goethe, Schiller haben für uns einen bestimmten Wert. Sie stellen die Goldschnittwährung unserer Kultur dar. Wie inszeniert man nun diese Stücke? Heute inszeniert man sie sehr schnell, gefahrlos konventionell, man weiß aber, wie man sie inszeniert, und das Publikum geht rein, konsumiert seinen Goethe, er ist 'an sich' schon gut, die Aufführung eine Bestätigung dessen, was nicht mehr eine Bestätigung braucht, und darum ist er schon gut. Man könnte unsere Klassiker ganz anders bringen. Ich könnte mir vorstellen, daß man die Stücke anders ausstellt, und zwar informativ. Wir verzichten auf teure Inszenierungen. Wir verwenden das Theater im Sinne der Improvisation. Aber wir stellen durch diese improvisierten und dadurch ‚verfremdeten‘ Aufführungen die Frechheiten und die Fragwürdigkeiten der Klassiker wieder her. (1996 I: 291)

1968, ein Jahr nach dieser Aussage, bekennt Dürrenmatt sein Interesse an einer *Urfaust*-Bearbeitung und stellt gleichzeitig auch eine mögliche Leitlinie der Regie dar: „Das ist ein herrliches Stück, das muß nur durch die Regie wieder in seiner Kühnheit gesehen werden. Da ändere ich keine Zeile, sondern da muß ich jetzt nur daran denken, was bei diesem *Urfaust* eigentlich passiert, und das Publikum muß erschrecken, wenn es sieht, wie kühn der *Urfaust* eigentlich ist“ (323).

Der vollständige Titel der Dürrenmattschen *Urfaust*-Bearbeitung ist *Goethes Urfaust ergänzt durch das Buch von Doktor Faustus aus dem Jahre 1589*. Sowohl für den allgemeinen Leser als auch für den Literaturwissenschaftler klingt das Zusammenbringen von Goethes frühester Fassung des *Faust* und dem alten Volksbuch von Doktor Faustus zumindest interessant. Im Vergleich zu Goethes *Urfaust*, der nur 17 Szenen enthält, wird Dürrenmatts *Urfaust* in 24 Szenen eingeteilt. Was den Text von Dürrenmatts Bearbeitung angeht, steht der allgemeine Eindruck, wenn man seine Basler Umarbeitungen (1968-1969) in Betracht zieht, unter dem Zeichen einer gewissen Verwunderung: Der Dramatiker ändert, in einer (im Vergleich zum früheren Verfahren) uncharakteristischen Weise, sehr wenig an Goethes Text: „Ein paar Szenen wurden umgestellt, ineinandergefügt, verknappt; Textretuschen sind kaum spürbar“ (Blaha, 1970: 4) schreibt ein Rezensent der Uraufführung. Ein anderer kommentiert: „Dürrenmatt versagte sich, zu den

Goetheschen Texten eigene beizusteuern. Er füllte bestehende Lücken mit Zitaten aus dem [...] Volksbuch, machte im übrigen ein paar Abstriche und stellte ein paar Szenen um“ (o. A., *Winterthurer Zeitung*, 1970: 2). Dürrenmatt selber bestätigt diese Texttreue in dem schon erwähnten Interview mit Peter Rüedi (1970), der ihn fragt, ob er Goethes Text intakt gelassen habe: „Ich habe ihn intakt gelassen, außer daß ich einmal einen Satz einschob. [...] Ich kann sagen, daß es eine werkgetreue Arbeit ist, nicht der Versuch, den *Urfaust* umzuschreiben. [...] Es sind Szenen umgestellt, neu geordnet, aber es ist sicher eine der textgetreuesten Aufführungen des *Urfaust*“ (Dürrenmatt, 1996 I: 344). Im selben Interview äußert sich Dürrenmatt auch über die Struktur seiner Bearbeitung: „Etwas über die Form: Den *Urfaust* muß man nicht im Hinblick auf *Faust I* und *II* inszenieren, sondern im Hinblick auf die Ursprünge, auf das Volksbuch; deshalb habe ich Passagen – zum Teil leicht geändert, aus dramaturgischen Gründen – des Volksbuchs hineingenommen“ (343). In der Tat sind die Einfügungen aus dem Volksbuch von Doktor Faustus, auf der Stufe der Textbearbeitung an sich, die größte Novität, die Dürrenmatts *Urfaust* bringt. „Passages from this source amount to some three pages; they form a layer of barren documentary prose in the texture of the play“ (Tiusanen, 1977: 354), bemerkt Timo Tiusanen, der in seinem Buch *Dürrenmatt. A Study in Plays, Prose, Theory* die *Urfaust*-Bearbeitung und -Inszenierung kurz bespricht. Das Regiekonzept stellt Dürrenmatt in einem Interview für die Stuttgarter Wochenzeitung *Christ und Welt* dar:

Das Regiekonzept ist im wesentlichen durch das Stück bestimmt. Brecht hat es als eine Skizze bezeichnet; ich würde sagen, es ist keine Skizze, sondern eine Ballade. Das Problem heißt also einfach: Wie inszeniert man eine Ballade? Um eine Ballade zu inszenieren, muß man gewisse dramaturgische Gesetze einhalten. Eine Ballade ist ja dadurch gekennzeichnet, dass sie sehr kühn eine Handlung erzählt mit Lücken, die sich der Zuschauer ergänzen muß, und so könnte ich sagen: Ich habe zwei Teile im *[Ur]Faust*, also zwei Inszenierungsebenen. Die erste Ebene ist wie der Sockel, in der Form von epischem Theater. Das sind also die Zwischenberichte, die den Mephistopheles aus dem Volksbuch zeigen und den Faust so zeigen, wie er damals eben bekannt wurde. Nicht den Faust, den wir von Goethes I. und II. Teil her kennen, sondern den unerlösten Faust, den Faust, der in die Hölle saust. Die zweite Ebene ist dann die Kunst, eine Ballade lückenlos zu erzählen, in der dann die Zeit auch eine große Beschleunigung erfährt. [...] Es wird alles balladesk erzählt. Das ist einfach eine Bühnenfassung, die sich aufdrängt durch den Stoff. (Litten, 1970: 4)

Während das Balladeske durch gewisse Umstellungen, Zusammenziehung benachbarter Szenen und „vor allem durch eine andere Szenerie“ (Dürrenmatt, 1970: 4) herausgearbeitet wird, erreicht Dürrenmatt, wie gezeigt, „das epische Element [...] mit Fragmenten aus dem alten Volksbuch“ (4), das für das Verständnis des *Urfaust* freilich eine Voraussetzung sei (4). In diesem Punkt bezieht sich Dürrenmatt erneut auf Bertolt Brecht: „Wie Brecht bin ich der Meinung, dass deshalb *Urfaust* nicht im Hinblick auf *Faust I* und *Faust II*, sondern im Hinblick auf das Volksbuch zu inszenieren sei“ (4). Tatsächlich weist Brecht in seinen *Schriften zum Theater* auf diesen Aspekt hin:

Es ist nicht richtig, den *Urfaust* als Delikatesse für die Kenner des Faustkomplexes darzureichen. Es gibt einige Lücken in der Handlung – möglicherweise sind sogar gewisse Blätter des Manuskripts verlorengegangen –, so fehlt der Pakt mit dem Teufel und der Tod Valentins, der Fausts Weggang zur Zeit, wo Gretchen ins Unglück gerät, motiviert. Diese

Lücken sollten vorsichtig gefüllt werden, ja nicht durch Aufnahme der entsprechenden Szenen aus der endgültigen Fassung, die einer sehr anderen Phase des Goetheschen Schaffens entstammen, eher durch einige Verse aus dem Faustbüchlein, das dem jungen Goethe wohl vorlag, oder durch Verse seiner Art. Derlei das Werk selber nicht direkt berührende Brücken können den Zauber eines Werkes kaum stören, das mit solcher Kühnheit und solchem Glück mittelalterliche und neuzeitliche Elemente mischt. (1964: 348)

Dürrenmatts wiederholte Bezüge auf Brecht in diesem Zusammenhang beweisen nicht nur, dass er sich dessen *Urfaust*-Inszenierung (1952) bewusst ist, sondern auch dass er Brechts Mise-en-scène als Auseinandersetzungselement in Betracht zieht: Zusammen mit Egon Monk studiert Brecht 1951 Goethes *Urfaust* am Hans-Otto-Theater in Potsdam ein. Die Inszenierung (am 23. April 1952 uraufgeführt) verschiebt, im Gegensatz zu traditionellen Behandlungen des Fauststoffes, „die Akzente der Faustischen Seelenlage. Er ist nicht mehr, wie es die Tradition sieht, der durch Mephisto zur Sinnlichkeit verführte Geistesheros, sondern er handelt selbst, aus seinen sinnlichen Bedürfnissen heraus“ (Lutz, 2006: 132). Diese rasche Darstellung von Brechts Regiekonzept klingt uns nicht ganz fremd und ebenso Jan Knopfs Bemerkung, die *Urfaust*-Inszenierung von 1952 sei ohne Eingriffe in den Text ausgekommen (Knopf, 1980: 306). Interessanterweise sind die genannten Akzente grundsätzlich dieselben, die Dürrenmatt in seiner Zürcher Inszenierung setzt. Brecht behauptet:

In der Dichtung *zwingt* Faust den Mephisto, ihm sein Gretchen zu liefern, durch Geschenke und durch Kuppelei, reicht ihr den Schlaftrunk, der die Mutter umbringt, und entfernt sich zur Zeit, wo sie ins Unglück gerät, alle Schuld nachher auf den Teufel werfend, den er doch selbst rief (Wir sprechen vom *Urfaust*). Die Potsdamer Aufführung durch das Studio des Berliner Ensembles arbeitete diese Seite kräftig heraus [...]. (1964: 350)

Dazu noch die scharfen Kritiken, die die Inszenierung unter anderem auch wegen der Komik von zwei Szenen (der Schülerszene und der Szene in Auerbachs Keller) bekommt, auf die Brecht antwortet: „Der wunderbare Humor Goethes in seinem *Urfaust* paßte nicht zu dem würdevollen olympischen Schreiten, das man den Klassikern zuschrieb, als ob Humor und echte Würde Gegensätze wären“ (342).

All diese Gemeinsamkeiten zwischen Brechts und Dürrenmatts Regiekonzepten sind aber keine überraschenden Entdeckungen. Der schweizerische Dramatiker, nun Regisseur, bestätigt diese selber: „Ich stehe eigentlich im wesentlichen gleich zum *Urfaust* wie Brecht, habe allerdings eine vollständig andere Idee, wie man ihn aufführen könnte, als Brecht sie gehabt hat“ (Litten, 1970: 4). In der Tat rechnet Dürrenmatt in seinem Regiekonzept besonders auf zwei Aspekte, die – so gibt er uns zu verstehen – zum Distinktiven seiner Inszenierung wesentlich beitragen: einerseits die Einfügungen aus dem Volksbuch von Doktor Faustus, andererseits die ungewöhnliche Besetzung. Während die Idee der Verwendung des Volksbuches – zumindest als dramaturgisches Prinzip, wie wir gesehen haben – mehr oder weniger von Brecht stammt, entspricht die Besetzung tatsächlich Dürrenmatts eigener dramaturgischen Vision, die er in dieser Hinsicht so darstellt:

Für mich ist Faust ein alter Mann, in den sich ein junges Mädchen verliebt. Er ist ein alter Mann, der nun leben will, zu leben anfängt und dieses junge Mädchen verführt, und das stimmt psychologisch mehr, als wenn sich Faust verjüngt. Balzac sagte einmal: Nur bei den

Deutschen braucht ein junger Mann den Teufel, um ein Mädchen zu verführen. Mit einem verjüngten Faust werden die Liebesszenen auf eine merkwürdige Weise sentimental, während bei einem alten Faust das Verhältnis einerseits Komik, anderseits Tragik gewinnt, es werden viel mehr Hintergründe und Abgründe sichtbar. (1996 I: 346)

So erklärt Dürrenmatt die Besetzung Fausts durch den damals 74-jährigen Attila Hörbiger. Für die Rolle Gretchens wählt der Regisseur, gemäß seines Konzepts, eine sehr junge Schauspielerinnen aus: „Das Gretchen muß natürlich sehr jung sein, das war so eine Art Glücksfall mit Annemarie Kuster. Wir wollten weg vom Sentimentalen und zeigen, wie so ein junges Ding auf eine absurde Weise zugrunde gerichtet wird durch die damalige Gesellschaft. Da kann der Gegensatz nicht groß genug sein“ (347). Auch Wagner wird ungewöhnlich besetzt, nämlich durch einen älteren Schauspieler in der Person von Willy Birgel, damals 79 Jahre alt. Dürrenmatt erklärt auch hier seine Wahl:

Daß ich Wagner so alt besetzt habe, hat auch seine Gründe: Er kriegt dadurch eine weitere Dimension, er ist noch in einem weiteren Sinn gescheitert, er wartet ständig auf die Professur, und Faust verweigert sie ihm; er wird dadurch noch naiver, als wenn man ihn jung besetzte, gerät in einen viel größeren Gegensatz zum Schüler, der jung sein muß. Es ist eigentlich ein Gespräch zwischen zwei alten Männern, von denen der eine noch an die Wissenschaft glaubt, der andere nicht mehr. Wäre Wagner jung besetzt, wäre er ein Pendant zum Schüler. Ich finde es einfach schade, wenn man einen Birgel hat und ihn nicht den Wagner spielen läßt. (346)

Den Mephistopheles spielt Hans-Helmut Dickow, der zwei Jahre später die Hauptrolle in Dürrenmatts *Woyzeck* spielen wird. Auch in diesem Fall bespricht der Regisseur das Innovierende an der Interpretation, wobei sie jedoch wieder etwa in die Richtung Brechts führt: „Dickow ist ein sehr anderer Mephistopheles als der ewige Junker, ein viel menschlicherer, ein unschuldiger Teufel, der sich geradezu sträubt, dieses Gretchen zu verführen. Das ganze Schuld liegt im *Urfaust* auf Faust, und nicht auf dem Teufel“ (347).

In dem Gespräch mit Peter Rüedi bekennt Dürrenmatt auch die vom alten Puppenspiel kommenden Einflüsse:

Die Verwandlungen selber geschehen ohne Bühnenarbeiter, durch die Schauspieler. Die Studenten sind bald Zuschauer, bald spielen sie mit, bald sind sie Bühnenarbeiter, bald Polizei, Henker – das ist ein Konzept, das ich auch aus einer alten Form genommen habe, dem Puppenspiel. Dann habe ich Personen zusammengezogen. Birgel spielt gleich vier Rollen: (unsichtbar) den Erdgeist, den Wagner, den ältesten der Studenten und den bösen Geist; dann habe ich die Marthe und das Lieschen zusammengezogen. Damit erreichte ich eine größere Einheitlichkeit der Personen. Diese Form kommt weitgehend vom Puppenspiel her; es ist ein Theater auf dem Theater. (344)

Auf die Frage nach dem Ziel seiner Inszenierung gibt Dürrenmatt verschiedene Antworten: Einerseits möchte er zeigen, „dass Goethe in seiner Jugend sein dramatisches Meisterwerk schuf“ (o.A., *Theaterbulletin*, 1970: 1) andererseits sieht er seine Regiearbeit als einen Beitrag zu „kritischem Theater“: „Ich möchte demonstrieren, was ich kritisches Theater nenne. Keinen Klassiker falsch modern machen, verunstalten, sondern bis ins letzte deutlich

machen, was Klassiker in ihrer Zeit waren: grosse Kühnheiten“ (1). Im Falle von *Urfaust* bestehe Goethes Kühnheit darin, dass er zeigt, wie „ein alter Mann ein junges Mädchen, das gerade vierzehn Jahre alt ist, verführt, [...] eine ungeheuer moderne Liebesgeschichte“ (1). Jedoch, bekennt Dürrenmatt, „das auf der Bühne zu zeigen, ist [...] für heute nicht kühn. Die Kühnheit des *Urfaust* besteht eben gerade darin, daß, wenn man ihn inszeniert, man ihn eigentlich erst heute inszenieren kann, indem sich die Bühne Freiheiten erobert hat, die sie früher nicht besaß [...]“ (Litten, 1970: 4).

BIBLIOGRAPHIE:

- BLAHA, Paul (1970). Dürrenmatts *Neufaut. Sonntags-Journal*, 31.10., 4.
- BRECHT, Bertolt (1964). Zu *Urfaust* von Goethe. In BRECHT Bertolt, *Schriften zum Theater* (Bd. 4). Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1970). Notizen zum *Urfaust*. Programmheft der *Urfaust*-Inszenierung (Schauspielhaus Zürich), 4.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1985). *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1986). *Literatur und Kunst. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1996). *Gespräche 1961-1990* (Bd. I-IV, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold). Zürich: Diogenes.
- KNOPF, Jan (1980). *Brecht-Handbuch. Theater*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- LITTEN, Rainer (1970). Zurück zum Theater. *Christ und Welt*, 23.10., 4-5.
- LUTZ, Bernd (2006). Goethe, Johann Wolfgang. In KUGLI Ana & OPITZ Michael (Hrsg.), *Brecht Lexikon*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- o.A. (1970). Dürrenmatt und der *Urfaust*. *Winterthurer Zeitung*, 21.12., 2.
- o.A. (1970). Friedrich Dürrenmatt inszeniert Goethes *Urfaust*. *Theaterbulletin* (Schauspielhaus Zürich), 2/Okttober, 1.
- TANTOW, Lutz (1992). *Friedrich Dürrenmatt. Moralist und Komödiant*. München: Heyne Verlag.
- TIUSANEN, Timo (1977). *Dürrenmatt. A Study in Plays, Prose, Theory*. Princeton: Princeton University Press.

« Une histoire de Vélosorex », pour une réinterprétation de Zola

« Une histoire de Vélosorex », for a Reinterpretation of Zola's Writing

DELPHINE DIELE NGONE

Université de Ngaoundéré

Mots-clés

pastiche publicitaire ; contexte ;
nouvelle lecture ;
traits thématiques ;
procédés
stylistiques.

Les pasticheurs s'emparent des critiques négatives et positives faites sur Zola et reproduisent dans divers contextes l'image qu'elles véhiculent. C'est ainsi qu'à côté des pastiches pour la plupart caricaturaux sur Zola nous pouvons aussi en trouver quelques-uns qui lui rendent hommage. Le fait que Zola soit pastiché implique à la fois la reconnaissance de sa célébrité et de l'unicité de son style. L'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosorex » met l'accent sur cette unicité en ciblant trois best-sellers de Zola : *L'Assommoir*, *Germinal* et *La Bête humaine*. Il propose une nouvelle lecture de son œuvre dans un pastiche publicitaire d'une page qui peut être considéré comme un texte de plus ajouté à ceux que ce grand romancier du XIX^e siècle a écrit. Cet imitateur reprend les traits thématiques et les procédés stylistiques qui particularisent l'œuvre de Zola en faisant rire le lecteur. Compte tenu du contexte de production de ce mimécrit, il ne soumet pas les personnages au déterminisme comme le fait généralement l'auteur des *Rougon-Macquart* et évite de le tirer du côté du sordide, comme la plupart de ses imitateurs.

Keywords

advertising
pastiches; context;
new reading;
thematic feature;
stylistic devices.

Pasticheurs make use of the negative and positive criticisms addressed to Zola in order to reproduce the image they convey in various contexts. Thus, alongside the most caricatural pastiches of Zola, we can find a few that pay homage to him. The fact that Zola is being imitated indicates both the recognition of his fame and the uniqueness of his style. The anonymous author of "Une histoire de Vélosorex" emphasizes Zola's uniqueness by targeting three of his bestsellers: *L'Assommoir*, *Germinal* and *La Bête humaine*. He offers a new reading of Zola's work in a one-page advertising pastiche that can be considered as an additional text to those that have been written by this great 19th century novelist. The imitator takes up the thematic features and the stylistic devices that particularize Zola's work, thus managing to make the reader laugh. Taking into account the context of production of this pastiche, he does not subject the characters to determinism, as the author of *Les Rougon-Macquart* generally does, and he avoids drawing him on the side of the sordid, like most of his imitators.

Introduction

Le pastiche littéraire implique le phénomène de reprise textuelle, qui est caractérisé par l'existence de deux types de textes : l'hypertexte (texte dérivé) et l'hypotexte¹ (texte imité). En tant que réécriture des œuvres d'auteurs célèbres, sa visée première est littéraire. Dans le processus de réécriture, le pastiche a généralement une visée littéraire. Il peut néanmoins s'appuyer sur le patrimoine littéraire partagé pour un autre but pragmatique (rejoignant ainsi la parodie). Issu d'une collection de pastiches publicitaires qui partagent un élément commun, la publicité du vélo solex, le pastiche « Une histoire de Vélosorex » que nous nous proposons d'étudier est écrit à la manière de Zola. L'auteur anonyme de ce pastiche publicitaire retrace en une page la trajectoire d'un couple, mais il s'écarte de la noirceur zolienne pour ne pas déroger aux règles du discours publicitaire. Cet écart suggère-t-il une nouvelle lecture de Zola ? En nous attardant sur les traits de chacune des œuvres zoliennes ciblées par ce pasticheur, nous analyserons successivement la tendance à l'holisme², les procédés stylistiques, le dépassement du déterminisme social et la visée publicitaire de ce pastiche.

1. Le contexte de production et la tendance à l'holisme

Le pastiche reconnu comme genre n'a pas seulement alimenté la création littéraire du XX^e siècle. Il est aussi utilisé dans la publicité. C'est le cas de la série des pastiches d'« Une histoire de Vélosorex » parue dans *L'Express* et *Le Nouvel Observateur* entre 1970 et 1980³. Il s'agit d'une série d'à la manière de, pastichant la comtesse de Ségur, Jules Verne, Zola, Conan Doyle ou les *Mille et Une Nuits*. « Une histoire de Vélosorex » à la manière de Zola est en effet l'un des pastiches qui ont été utilisés dans la *Publicité Homsy-Delafose et associés*. DR.

Ce pastiche anonyme qui constitue notre corpus combine trois grands romans d'Émile Zola : *L'Assommoir* comme trame principale, et *Germinal* et *La Bête humaine* pour les motifs qui s'y greffent. Ce pastiche tente ainsi de restituer tout Zola à travers ses œuvres majeures et les plus significatives.

Cette tendance à l'holisme se manifeste par la désignation du lieu de l'action et des personnages. Nous avons dès la deuxième phrase du texte l'indicateur de lieu « Le coron » qui évoque le quartier des mineurs dans *Germinal*. Toujours à l'incipit, mais cette fois-ci dans le deuxième paragraphe, deux personnages sont introduits. Il s'agit de Pascaline et son Solex dont la relation, nous le verrons plus bas, évoque celle de Jacques Lantier et la Lison dans *La Bête humaine*.

La désignation de l'héroïne (Pascaline) dès l'incipit et celle de son compagnon (Octave) dans la suite du pastiche renforcent la tendance à l'holisme dans la mesure où ces prénoms sont attribués à des personnages ouvriers repris de *L'Assommoir* mais proviennent de deux autres œuvres zoliennes. Le prénom Octave a des attributs différents de celui d'Octave Mouret. Ce personnage d'*Au Bonheur des Dames* a connu une réussite sociale en tant que propriétaire d'un

¹ Nous empruntons ces notions à Gérard Genette (1982). Dans son étude des relations entre les textes, il distingue cinq types de relations transtextuelles, parmi lesquelles l'hypertextualité, qui implique l'existence de deux types de texte : l'hypotexte (un texte antérieur A) et l'hypertexte (un texte B dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte).

² L'holisme suppose la restitution d'une image idéalement complète de l'ensemble des configurations stylistiques typiques de son modèle (Daniel Bilous, 2009). Ce modèle n'est pas un texte ni un ensemble de textes mais un style, c'est-à-dire « l'image » du corpus réduit à ses structures stylistiques saillantes.

³ Cette publicité figure aussi sur le site de Marie-France Sculfort :

<http://www.sculfort.fr/articles/litterature/pastiches.html> [consulté le 10 juillet 2020].

grand magasin ; or, son prénom est attribué, dans ce pastiche, à un personnage ouvrier. C'est peut-être par souci de conformité à l'onomastique zolienne que l'auteur anonyme de ce pastiche ne donne pas à ce personnage de classe inférieure le nom complet du personnage de Zola. Le prénom Pascaline quant à lui est un nom à consonance positive de par son suffixe diminutif et sa ressemblance phonétique avec des prénoms comme Denise ou Félicité dans l'œuvre zolienne. A propos de l'usage de ce type de prénom, Philippe Hamon écrit :

Il est à noter que bon nombre d'héroïnes zoliennes, présentées souvent de façon plus positive que le personnage masculin, sont privées du phonème /a/ (Renée, Gervaise) sont souvent dotées de prénoms contenant le phonème le plus opposé à /a/ (maximum d'ouverture), le phonème /i/ (maximum de fermeture), souvent même redoublé : Pauline, Denise, Christine, Albine, Séverine, Clotilde Miette Désirée... (1998 : 121)

Nous pouvons donc dire que, dans une certaine mesure, l'auteur d'« Une histoire de Vélosorex » attribue le prénom Pascaline, contenant le phonème /i/ comme marque de positivité, à son héroïne par conformité à ce procédé zolien. Malgré cette justification, il se pose la question de savoir pourquoi ce pasticheur n'a pas repris le prénom Gervaise comme Robert Lasnier dans « Le Tabac du père Nicot » ou Jean Gaulmier dans « Une crise ». Pourquoi le remplace-t-il par un autre prénom positif ? L'une des réponses à ces questions pourrait être relative au fait que le prénom Pascaline était, au même titre que son équivalent masculin Pascal, à la mode entre les années 1960 et 1980, année de parution de ce pastiche. Le choix d'un nouveau nom peut aussi être justifié par le fait que l'holisme du texte empêche une reprise des mêmes anthroponymes dans une/des situation(s) trop ressemblante(s). Pascaline est de ce fait un dérivé de Pascal, un personnage d'une autre œuvre de Zola (*Le Docteur Pascal*).

Une autre manifestation de l'holisme dans ce pastiche est la reprise des procédés stylistiques qui particularisent l'œuvre zolienne que nous avons jugé bon d'étudier de manière détaillée dans la sous-partie qui suit.

2. Les procédés stylistiques

Ce pastiche reprend les traits particularisants de l'œuvre zolienne tels que l'incipit naturaliste, le mélange de description de narration et de dialogue, le langage populaire dans les dialogues au style direct et dans le discours indirect libre et les noms abstraits comme traits du style impressionniste dans la narration.

2.1 L'incipit naturaliste et la description inaugurale

« Une histoire de Vélosorex » montre dès les premières lignes les caractéristiques principales de la scène d'ouverture d'un incipit zolien :

1. Il n'était pas cinq heures et la nuit restait noire. Le coron dormait encore, comme empâté de fatigue. Seul, là-bas au bout de la ruelle, l'estaminet jetait une lueur blême sur le pavé.
Pascaline, les joues rouges sous un fichu, poussa la porte de la remise. Là dans l'ombre, reposait son Sorex. C'était une bête noire et luisante, superbe. À l'avant de la fourche, un moteur cylindrique qui développait jusqu'à 0,8 CV montrait ses rondeurs sombres.

Tout le premier paragraphe de cet incipit est consacré aux indices permettant de constituer son contexte. Nous avons d'une part les indicateurs de lieu « Le coron » (qui est d'ailleurs personnifié comme dans *Germinal*) et « là-bas au bout de la ruelle » qui situent l'action dans le

cadre spatial. Et d'autre part les indicateurs de temps « cinq heures, nuit [...] noire » qui la situent dans le cadre temporel. Nous retrouvons cette précision de l'heure dans les incipits zoliens : « Un dimanche soir vers sept heures » (*La Fortune des Rougon*) ; « Le gros sommeil de deux heures du matin » (*Le Ventre de Paris*) ; « vers cinq heures » (*L'Assommoir*) ; « huit heures sonnaient à Saint-Roch » (*Au Bonheur des dames*). Toujours dans ce premier paragraphe, le pasticheur recrée la continuité temporelle qui caractérise l'incipit naturaliste à l'aide des verbes à l'imparfait « était, restait, dormait, jetait ». Le lecteur se trouve ainsi d'abord plongé dans l'atmosphère et l'espace de ce pastiche et ensuite confronté à deux nouveaux personnages dans le deuxième paragraphe : Pascaline et son Solex. Sujet inanimé et personnifié (« reposait son Solex »), le vélomoteur est ici comparé à une bête tout comme la Lison dans *La Bête humaine*. Nous avons affaire à une description inaugurale comme dans les incipits zoliens : après l'avoir nommé (Solex) et situé (dans l'ombre), l'auteur de ce pastiche caractérise cette machine en usant non seulement de la métaphore (*C'était une bête*), mais aussi des adjectifs qualificatifs (*noire, luisante, sombres*) et du vocabulaire technique (moteur cylindrique, 0,8 CV). Il lui attribue aussi, comme Zola à la Lison, une physionomie féminine (ses rondeurs).

2.2 Le dialogue au style direct

La description des personnages ne se limite pas aux séquences descriptives insérées dans la narration. Elle est aussi faite dans les dialogues dont la fonction de caractérisation consiste à laisser transparaître le caractère des personnages (Françoise Rullier-Theuret, 2001). En tant qu'élément constitutif de la narration, le dialogue est qualifié par Jérémy Naïm (2014 : 2854) de « *moment mimétique du récit* ». En d'autres termes, il renvoie à une mise en scène de la parole. Ce pastiche comporte trois dialogues au style direct parmi lesquels une parole isolée placée au milieu du texte :

2. Il ne s'était décidément pas couché, à vider des gouttes toute la nuit avec les camarades.
« Nom de Dieu !, gronda-t-il, te voilà donc encore avec ta sacrée machine ».
Pascaline eut un geste vague pour dire qu'elle devait partir.
Mais Octave grogna, gagné par une fureur froide d'ivrogne.
« Dis-donc, la vieille, tu te la coules douce... C'est que ça consomme, un engin pareil ! »
« — À peine » répondit calmement la femme.
Octave, avec un mauvais sourire, ricanait.
« Ah, tiens, et moi je vais te dire. En voilà de la dépense ! Est-ce que c'est nécessaire tout ça ?... Quand l'atelier n'est qu'à deux lieues ! Je t'avais dit de le vendre... »
Pascaline fit mine de s'en aller. Mais l'ivrogne s'entêtait. Il avait cédé à l'irrésistible besoin de s'asseoir sur le sol. Il voulut donner un ordre.
« Je t'interdis, tu entends... Je t'interdis... »
Il ne trouvait plus les mots, la bouche empâtée de fatigue ; et, tout d'un coup, il s'abattit dans le ruisseau, foudroyé par l'ivresse.
3. ... elle se surprenait à l'encourager de la voix.
« Allez, va, mon beau, file tout droit ».
4. Octave était là, propre et bien rasé. Il souriait.
« Tiens, regarde. » *dit-il*.
Pascaline eut un geste de surprise heureuse. Elle voyait par la fenêtre un second Solex, tout semblable au sien.

« C'est le mien, *dit-il*. Ah, bah ! J'ai réfléchi. J'ai trouvé de l'embauche. On engage à la mine. Mais c'est à l'autre bout du canton. Alors, j'ai fait comme toi. J'en ai pris un ».

Éperdue de bonheur, elle le regardait de toute son âme.

« Mais Octave, *dit-elle doucement*, l'argent, comment as-tu fait ? »

Le cœur serré, elle redoutait une nouvelle folie, l'endettement. Octave *partit d'un bon rire*.

« Tiens, grosse bête, c'est la consigne ».

Pascaline sourit timidement, elle ne comprenait pas.

« Mais oui, *dit Octave*. J'ai rapporté les bouteilles vides ! ». (« Une histoire de Vélosorex » - nos italiques)

Ces trois dialogues sont détachés du discours du narrateur (chaque réplique fait l'objet d'un renvoi à la ligne), mais les échanges dans le premier et le troisième (à plusieurs répliques) sont interrompus par des commentaires du narrateur ou des descriptions. Les paroles attribuées aux personnages (Octave et Pascaline) sont insérées dans le récit grâce aux marques typographiques (tirets, guillemets) et aux verbes introducteurs. Nous remarquons dans l'emploi de ces verbes une variation de leur positionnement : ils sont placés soit avant la réplique, soit à l'intérieur ou après la réplique. D'autre part, il y a un changement systématique des verbes introducteurs dans le premier dialogue. Dans le troisième, nous n'avons pas de variété réelle des verbes attributifs mais un emploi récurrent des « dit-il / elle » après les répliques. Ces dialogues sont marqués par des compléments adverbiaux (« répondit *calmement*, *partit d'un bon rire* » dans le premier, « l'encourager *de la voix* » dans le second et « *dit-elle doucement* »⁴ dans le troisième) qui précisent l'intonation et l'émotion et permettent la caractérisation des personnages. Le dialogue, comme le précise Naïm (2014 : 2860), n'est donc pas qu'un échange, il est aussi une description indirecte des personnages. Nous avons ainsi dans le premier dialogue de ce pastiche, la caractérisation de Pascaline par ses paroles. Elle reste une femme respectueuse malgré l'attitude odieuse de son mari à son égard et fait preuve d'une maîtrise de soi. Le troisième met en valeur l'image d'une femme soucieuse du bien-être de son mari à travers ses attitudes et réactions qui traduisent un bonheur mêlé d'inquiétude et de peur. Octave, qui, dans le premier dialogue, apparaît comme un ivrogne irresponsable et insupportable, devient dans le troisième, situé à la fin de l'histoire, un homme responsable et épanoui, ce qu'indique l'adjectif « bon » qualifiant son rire. La réplique isolée (ex. 2) nous révèle aussi un aspect du caractère et des sentiments de Pascaline : elle précise la relation de complicité qui existe entre cette héroïne et son Solex (Lantier et la Lison)⁵, révélant ainsi son amour pour le travail. Il faut souligner ici que bien que ces deux dialogues assument la fonction de caractérisation, le premier assume aussi et surtout la fonction d'exposition qui a, d'après Sylvie Durrer (1999 : 117), pour but de faire connaître aux lecteurs une situation, un événement, ses circonstances ainsi que les principaux personnages impliqués.

2.3 Le discours indirect libre

Le discours indirect libre est l'une des trois formes de discours rapporté qui permet de représenter les paroles et les pensées des personnages. Comme technique narrative zolienne, le DIL implique la superposition des voix du narrateur et des personnages produisant ainsi un effet de polyphonie. Grâce à ce mode de représentation des paroles et pensées du personnage, Zola mêle les voix du personnage et du narrateur de sorte qu'on ne ressente pas de rupture

⁴ Nos italiques.

⁵ C'est une reprise de la complicité entre Lantier et la Lison dans *La Bête humaine*.

dans l'énonciation. En d'autres termes, le DIL chez Zola ne crée pas de rupture dans l'évolution du récit. Nous retrouvons aussi chez ce pasticheur de Zola les caractéristiques du DIL liées au fonctionnement polyphonique de la narration :

5. Un immense dégoût la prenait, une rage qui lui battait les tempes et lui faisait serrer les poings. *Quoi ! il lui faudrait se crever à la tâche et en plus se passer de son solex pour abreuver ce soiffard ? C'était fort, ça, c'était très fort.*
6. Toute la journée, elle se tourna les sangs. *Et s'il fallait abandonner sa machine, céder encore au mauvais sort ?*
7. Des larmes, parfois, lui venaient aux yeux : *sans doute, si la misère venait, il lui faudrait vendre sa machine.* [nos italiques]

Dans ces exemples, nous remarquons l'absence de verbes de parole pouvant permettre l'attribution de ces pensées à Pascaline uniquement. Tout en assumant la voix narrative dans ces passages, le narrateur se fait l'écho de son point de vue. Ceci nous amène à penser que le narrateur s'identifie à Pascaline pour percevoir et transmettre au lecteur ses émotions afin de l'amener à ressentir ce que vit cette femme à ce moment crucial de sa vie et à la comprendre.

2.4 Les parlers populaires

Les personnages impliqués dans ce pastiche appartiennent à la classe ouvrière. D'où l'usage des parlers populaires dans les dialogues au style direct. Comme Zola dans *L'Assommoir* l'auteur anonyme donne la parole au peuple ouvrier. Dans les exemples de dialogue cités ci-dessus l'on retrouve le juron « Nom de Dieu », l'utilisation relâchée de « ça » en place de « cela », une structure segmentée, par dislocation à droite « C'est que ça consomme un engin pareil », les interjections « Ah », « Ah bah ! » et les expressions « Dis-donc, la vieille tu te la coules douce », « Grosse bête » qui relèvent de la langue familière. Ces parlers populaires constituent des « indices de vraisemblance sociale » grâce auxquels le lecteur peut s'identifier au personnage. Chez Zola, ces marques sont aussi présentes dans les passages au discours indirect libre qui, rappelons-le est utilisé pour livrer fidèlement la manière de parler et de penser des personnages. Gilles Philippe évoque cette particularité du DIL zolien en ces termes :

Ce « moule très travaillé » qui permet pourtant de restituer la langue du peuple devra attendre les années 1910 pour être nommé : c'est le style indirect libre. *L'Assommoir* est en effet le roman où Zola utilise cette technique de la façon la plus forte. [...] Si l'on compare, dans notre optique, le style indirect libre de Zola à celui de Flaubert, on observe que le premier vise d'abord à permettre l'entrée de l'oral populaire dans la langue narrative, tandis qu'en sens inverse, le deuxième devrait permettre à l'écrit de retrouver la vivacité de l'oral et cela sans visée philologique. (2009 : 63)

Zola utilise donc comme Flaubert le DIL pour restituer les paroles des personnages mais en enlevant toute barrière⁶ entre sa langue et la leur (populaire). Dans les exemples ci-dessus l'exclamations « Quoi ! », les mots « ça, soiffard » renvoient aux manières de parler populaire restitués par le DIL.

⁶ Barrière souvent marquée typographiquement chez Flaubert par l'italique (dans *Madame Bovary*) ou les guillemets (dans *L'Éducation sentimentale*). Cf. Philippe, 2009 : 131.

2.5 Les noms abstraits

Zola emploie régulièrement, dans *Les Rougon-Macquart*, les « noms abstraits au pluriel ou avec des déterminants qui les traitent en nom concrets » (Philippe, 2009 : 371). À propos de l'usage d'un substantif abstrait précédé d'un article indéfini, Alain Pagès (1992 : 17) précise que la notation de la sensation, placée en position de sujet syntaxique, est mise en lumière et le substantif abstrait, déterminé de façon indéfinie, prend une valeur concrète. Dans les trois exemples que nous avons pu identifier dans notre corpus (« une *fureur* froide d'ivrogne », « *Un immense dégoût* la prenait », « une *rage* qui lui battait les tempes ... » – nos italiques), les noms abstraits utilisés comme sujets syntaxiques traduisent les émotions ressenties par Pascaline et Octave. Il s'agit bel et bien d'une focalisation sur la vie mentale des protagonistes.

3. La reprise du thème de la déchéance et le dépassement du déterminisme

La déchéance dans l'œuvre zolienne peut être celle d'un personnage comme Nana dans *Nana* ou Gervaise dans *L'Assommoir*; celle d'une famille (les Maheu, après la mort du père, dans *Germinal*) voire celle d'une communauté (les petits artisans et commerçants, avec l'avènement des grands magasins, dans *Au Bonheur des Dames*). Ce thème récurrent dans l'œuvre zolienne a été ciblé par l'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosorex » à travers un personnage, Octave, qui sombre dans l'alcoolisme après s'être cassé un orteil en tombant d'un toit, comme Coupeau qui devient un ivrogne dans *L'Assommoir* après s'être lui aussi blessé, pendant sa chute d'un toit. Octave apparaît pour la première fois dans ce pastiche dans un état d'ébriété (cf. ex. 1). Nous avons en effet au début de ce pastiche un personnage déchu tant au plan physique que moral. Sa perte d'équilibre et sa chute dans un ruisseau mettent en exergue sa destruction physique par la prise excessive de l'alcool. Même sa vie conjugale en est affectée. Dans son état d'ivresse il devient odieux et violent, rendant ainsi la vie insupportable à sa compagne. Bien que verbale, la violence dont fait montre Octave dans ce pastiche rappelle l'agressivité de Coupeau à l'égard de Gervaise pendant sa première ivresse blanche dans *L'Assommoir* : sous l'influence de l'alcool, il la bouscule et lève le poing sur elle. Ce pasticheur a su, comme Zola, dénoncer l'effet négatif de ce mal social et héréditaire sur les personnages bien qu'il n'ait pas décrit de crise de *delirium tremens* et qu'on ne retrouve pas un équivalent de la description de l'alambic dans ce texte.

Il convient à ce stade de l'analyse de noter que dans son imitation du style zolien, l'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosorex » ne s'attarde pas seulement sur la critique négative, il fait aussi un éloge des comportements qui, dans une certaine mesure, le démarque de son modèle en axant son argumentation sur l'aptitude du personnage à transcender le déterminisme social ou héréditaire. À la manière de Zola, il soumet ses personnages aux circonstances de vie difficiles. Contrairement à leurs référents dramatiques zoliens (Coupeau et Gervaise dans *L'Assommoir*), ces protagonistes ne se laissent pas définitivement menacer ni influencer par le déterminisme. Ils prennent leur vie en main et lui donnent le sens qui leur convient. La combinaison des trois romans susmentionnés dans ce pastiche implique la combinaison de plusieurs personnalités. Nous retrouvons en Pascaline une femme amoureuse et respectueuse (Gervaise), dynamique et déterminée (comme Denise, au caractère de femme moderne et active, qui a surmonté avec brio de nombreux obstacles), dont l'amour du travail se reflète, comme déjà évoqué, même dans sa complicité avec son Solex.

Octave, quant à lui, est un homme qui se laisse d'abord influencer par les circonstances de la vie (Coupeau), mais se ressaisit et reprend sa vie en main (Octave Mouret). Avec cette combinaison de caractères positifs des personnages zoliens ou leur ascendance sur le négatif,

l'auteur d'« Une histoire de Vélosorex » s'inscrit en faux contre le déterminisme zolien. La mise en valeur de ces comportements humains est conforme à la nature de ce pastiche publicitaire.

4. La visée publicitaire

La publicité use du discours narratif pour atteindre un plus grand nombre de consommateurs. Jean Michel Adam et Marc Bonhomme (2007 : 141) observent, à cet effet : « le cadre narratif n'a pour but que de placer l'objet dans une situation qui en éclaire la valeur [...] le récit est toujours subordonné à la visée info-persuasive du discours publicitaire ». En d'autres termes, le récit est un outil de valorisation du produit. Le créateur de l'agence de marketing nommée « Narrativité » présente l'engouement créé par la publicité narrative chez les consommateurs en ces termes : « Les gens n'achètent pas des produits, mais les histoires que ces produits représentent. Pas plus qu'ils n'achètent des marques, mais les mythes et les archétypes que ces marques symbolisent » (cité par Salmon, 2007 : 37). L'auteur anonyme « d'une histoire de Vélosorex » avait déjà compris cet attrait de l'univers narratif sur les consommateurs. En racontant l'histoire d'un jeune couple d'ouvriers qui rappelle, comme déjà évoqué, celle de Gervaise et de Coupeau dans *L'Assommoir*, il fait des clins d'œil au lecteur (potentiel consommateur) par l'aspect humoristique de la chute d'Octave et par la mise en œuvre de certains traits prototypiques du mauvais ouvrier chez ce dernier. Octave est devenu un ivrogne irresponsable, comme Coupeau après sa chute d'un toit, bien qu'il ne se soit cassé qu'un orteil et non une jambe. Ce très bel exemple d'exagération qualitative confère à ce pastiche une dimension comique. Il faut souligner que les traits du mauvais ouvrier chez Octave rentrent en contraste avec son nom, qui évoque un personnage zolien : Octave Mouret, l'homme d'affaires influent dans *Au Bonheur des Dames*. Cependant, même si le personnage d'Octave nous rappelle celui de Coupeau dans plus des trois quarts du pastiche, nous notons une modification de ces traits dans les dernières lignes. En fait, ce pastiche se termine avec une note positive, car contrairement à Coupeau qui sombre définitivement dans l'alcoolisme, Octave décide d'y renoncer, en trouvant du travail et en rapportant les bouteilles d'alcool consignées pour s'acheter un Vélosorex. Le choix du prénom Octave au lieu de Coupeau dans ce pastiche publicitaire est donc motivé par les caractéristiques positives d'Octave Mouret dont le talent de la communication et de publicité ont entraîné la réussite du magasin « Au Bonheur des Dames ». Ce choix constitue une stratégie argumentative utilisée par le pasticheur pour la vente du Vélosorex dont il fait publicité.

Toujours dans l'intention de séduire le lecteur en le faisant rire, le pasticheur intègre de manière dispersée les traits du vélomoteur dans l'histoire du jeune couple. Il vante les propriétés techniques irréfutables de cet engin, telles que ses performances (« le Sorex emportait Pascaline à plus de 35km/h »), la puissance et la fiabilité du moteur (« elle n'eut presque pas à pédaler tant la puissance du moteur était forte », « ronronnement doux ») et même son coût modéré (« Octave n'a fait que rapporter les consignes des bouteilles pour se l'offrir »). Il attribue par ailleurs à son héroïne des traits de caractère positifs. Pascaline apparaît, dans ce texte, comme une femme active et courageuse et surtout ferme, comme le suggère le sens *a priori* de ce prénom⁷. Elle refuse de sacrifier son Sorex pour subvenir aux besoins de son mari alcoolique. Contrairement à Gervaise, elle résiste aux circonstances de la vie qui auraient

⁷ Nous faisons ici allusion au caractère des Pascaline tel qu'il est évoqué dans les dictionnaires des prénoms : Volontaire, dynamique et entreprenante, Pascaline est de nature à diriger et possède une forte personnalité. Elle ne supporte pas la médiocrité et n'est pas faite pour les rôles de second plan (<http://prenoms.aujourd'hui.com/dictionnaire-des-prenoms.asp> – consulté le 12 juillet 2020).

entraîné la chute définitive du couple. Son attitude amène son partenaire à se remettre en question. Il finit par prendre la résolution de se défaire de l'alcoolisme en se trouvant un nouvel emploi et en s'achetant un Vélosolex comme elle. Sa réussite incontestée, grâce à son Solex, traduirait de manière implicite, celle de toute personne qui en achèterait aussi un. Sa force de caractère tout comme la puissance du moteur, déjà évoquée, débouche sur la promesse d'une vie heureuse et florissante. L'achat d'un nouveau solex contribue au bonheur de Pascaline et Octave à la fin de cette histoire. Le choix du prénom Pascaline constitue donc aussi une stratégie argumentative mise en œuvre pour la bonne vente du Vélosolex. *Le happy end* prend le contrepied de l'image archétypale de Zola chez les lecteurs (Zola écrivain noir). Il renoue en revanche avec un autre aspect de l'œuvre par l'allusion au Docteur Pascal : le pasticheur a peut-être aussi été influencé par la connotation positive de cet équivalent masculin qui évoque le personnage principal du roman *Le Docteur Pascal* de par sa croyance au progrès et aux bienfaits de la science.

En guise de conclusion

L'effort d'imitation de l'auteur anonyme d'« Une histoire de Vélosolex » est perçu dans sa tendance à l'holisme. En s'inspirant des trois romans zoliens les plus lus, il reprend les structures saillantes de l'œuvre intégrale, produisant ainsi un effet anthologique. Cet effort est aussi visible dans l'existence d'un certain équilibre des traits thématiques et des procédés stylistiques : ce pastiche n'est donc pas une charge comme chez bon nombre de pasticheurs qui tirent Zola du côté du sordide. Le changement d'attitude chez ce pasticheur qui ne soumet pas ses personnages au déterminisme comme l'auteur des *Rougon-Macquart* montre qu'il essaye de réconcilier Zola avec lui-même, car bien qu'il fût déterministe dans ses œuvres, Zola croyait au progrès.

BIBLIOGRAPHIE :

Auteur anonyme. « Une histoire de Vélosolex à la manière d'Émile Zola ». <http://www.sculfort.fr/articles/litterature/pastiches/pubvelosolex.html> [consulté le 10 juillet 2020].

ADAM, Jean Michel & BONHOMME, Marc (2007). *L'argumentation publicitaire, Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Paris : Armand Colin.

BILOUS, Daniel (2009). La Mimécriture, règles d'un art. *Modèles linguistiques*, 60, 29-53.

DURRER, Sylvie (1999). *Le Dialogue dans le roman*. Paris : Nathan.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes, La Littérature au second degré*. Paris : Seuil.

HAMON, Philippe (1998). *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz.

NAÏM, Jérémie (2014). Analyser le style du dialogue. Quelques remarques sur le dialogue au XIX^e siècle. https://www.researchgate.net/publication/307678704_Analyser_le_style_du_dialogue_Quelques_remarques_sur_le_dialogue_au_XIXe_siecle/references [consulté le 12 juillet 2020].

PAGÈS, Alain (1992). L'écriture artiste. *L'École des lettres*, 8, 9-22.

PHILIPPE, Gilles (2009). Émile Zola et la langue littéraire. In Gilles PHILLIPE & Julien PIAT (coord.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* (pp. 345-378). Paris : Fayard.

RULLIER-THEURET, Françoise (2001). *Le Dialogue dans le roman*. Paris: Hachette.

SALMON, Christian (2007). *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris : La Découverte.

Les Destinée [s] d'Anna de Noailles : l'autobiographie à l'épreuve de la réinterprétation

Changing the Story: Anna de Noailles and the Author's Part after Reinterpretations

FRANÇOIS MAILLET

Chercheur indépendant en Histoire de l'Art

Diplômé de l'Université de Poitiers

Mots-clés

Anna de Noailles ;
littérature ;
histoire de l'art ;
illustration ;
réinterprétation ;
processus créatif
littéraire.

Anna de Noailles, poétesse, a publié nombre de textes et s'est exercée tant à la versification qu'à l'écriture en prose. On compte parmi ses écrits autant de poèmes, de romans, de nouvelles ou encore de contes. Nous prenons à parti, ici, un cas fortement inspiré par les recherches de Marie-Lise Allard et de Claude Mignot-Ogliastri. Entre analyse textuelle contextualisée et histoire de l'art, ainsi qu'aux travers de deux textes nommés « Destinée », nous avons posé la question de la réinterprétation d'un texte autobiographique d'Anna de Noailles, passant d'un genre à l'autre pour s'amender. Que devient la part de l'autrice après la reprise d'un de ses textes autobiographiques ? Que reste-t-il de la femme derrière la plume après cette réinterprétation ? L'illustration figurative par Raoul Dufy, sorte de réinterprétation personnelle et visuelle, est également l'occasion de nous interroger sur la part autobiographique et son devenir après la réinterprétation par l'illustration.

Keywords

Anna de Noailles;
literature; art his-
tory; illustration;
reinterpretation;
literary creative
process.

The poetess Anna de Noailles published numerous works and practiced both versification and prose writing. Among her literary works there are many poems, novels, short stories and tales. We shall focus, in the present article, on a theme derived from the research undertaken by Marie-Lise Allard and Claude Mignot-Ogliastri. We are approaching the autobiographical, generically different couple of texts called "Destiny" signed by Anna de Noailles, from the perspective of both contextualized textual analysis and art history. What happens with the autobiographical bias in the passage from the first to the second text? The figurative illustration by Raoul Dufy, a sort of personal and visual reinterpretation, is an opportunity to further question the autobiographical dimension of Anna de Noailles' works.

Les Éditions de la Coopérative ont récemment réédité *Les Exactitudes* de la comtesse de Noailles. Un texte y interpellera les connaisseurs de cette littérature : *Destinée*. Publié pour la première fois en 1919, il a été l'objet de plusieurs exercices d'écriture pour l'autrice¹. De la réinterprétation à la réécriture, en passant par l'illustration (et donc ainsi l'interprétation visuelle du texte par l'artiste), nous allons poser la question de la place de l'autrice, de la femme derrière la plume au sein des deux textes intitulés *Destinée*. Comment la part autobiographique survit-elle à la réinterprétation, à la réécriture, puis à l'illustration² ?

Chronologie

Les deux textes ont un titre commun et partagent une histoire qui est sensiblement similaire. Le premier, sous forme d'un poème, est publié le 24 janvier 1907 dans *Les Éblouissements*, troisième recueil poétique de la comtesse de Noailles. Il s'agit d'un véritable succès : un livre qui se vend trois fois plus vite que *Le Cœur innombrable* (Mignot-Ogliastri, 1986 : 218). Ce recueil est difficile à dater précisément, mais il semble, d'après les cahiers de la poétesse, qu'il ait été écrit entre 1903 et 1906 (Mignot-Ogliastri, 1986 : 217, 218-219). D'ailleurs, une première publication a été envisagée dès 1906 mais, freinée par son état de santé, Anna de Noailles s'est vu contrainte de repousser le projet (Mignot-Ogliastri, 1986 : 213).

À la même époque, l'autrice oscille entre prose et poésie et, comme l'écrit Jean-Marc Hovasse, elle livre avec *Les Éblouissements* – après avoir publié trois romans – « le sommet de son œuvre » (Breuillaud-Sottas ; Hovasse ; Maillet, 2019 : 59). Elle travaille aussi à l'écriture d'*Octave*, roman qui restera inachevé.

Le second texte qui nous intéresse en est d'ailleurs issu et se présente sous la forme d'un « conte triste » (Allard, 2010 s.p.)³. Le public ne pourra le lire que quelques années plus tard, en 1919, lorsqu'il est publié dans la revue *Les Feuilles d'Art*, dirigée à l'époque par Michel Dufet. Il y aura dans ce numéro, deux textes inédits pour l'époque ; celui qui nous intéresse est illustré par Raoul Dufy, l'autre par Jean Gabriel Daragnès. Néanmoins, force est de constater le caractère privilégié et précieux de cette dernière publication. Anna de Noailles inclura ce conte dans *Les Exactitudes*, volume paru en 1930, après l'avoir légèrement réécrit⁴.

D'une Destinée à l'autre : analyse parallèle

L'analyse parallèle de la construction interne de ces deux textes peut-elle nous aider à comprendre la part autobiographique laissée par l'autrice ? Quels moyens sont mis en œuvre à cette fin ? Comment la femme derrière les lignes survit-elle à la réinterprétation, puis à la

¹ Nous prenons le parti d'utiliser le mot autrice plutôt qu'auteure ou encore auteur en ayant bien conscience qu'Anna de Noailles n'aimait pas que l'on en fasse usage à son propos. Les littératures féminines de cette époque (celle d'Anna de Noailles n'est pas en reste) étant assez largement sous-estimées ou dévaluées, il nous semble plus que nécessaire d'aller dans ce sens. Voir à ce sujet la tribune d'Eliane Viennot (linguiste) et de Benjamin Moron-Puech (Juriste), *Le Monde*, 11 juillet 2019.

² Avant toute chose, nous nous devons de remercier Jean-Marc Hovasse pour ses nombreux conseils, Claude Mignot-Ogliastri pour son érudition, Eugénie de Brancovan pour sa confiance. Que soient aussi remerciées Marie-Lise Allard et Françoise Breuillaud-Sottas.

³ Marie-Lise Allard (2010) mentionne comme exemple de ce genre l'écrit de la comtesse de Noailles dans le recueil *Les Innocentes ou la sagesse des femmes* de 1923, qui s'intitule « Conte triste avec une moralité ».

⁴ S'agissant seulement d'une légère correction (deux retraits de mots et l'ajout d'une phrase) nous n'évoquons que rapidement la question.

réécriture ? Par, ailleurs, descende-t-on une volonté de mise en scène ou, au contraire, de dissimulation de sa propre vie au travers des différentes versions de ce texte ?

En 1907, nous constatons que le poème, court de cinq strophes, est tout entier bâti sur le contraste spatial et temporel. La comtesse de Noailles y développe un récit qui est celui d'une femme exaltée, qui reçoit à travers tout son corps la beauté simple et percutante de la vie, à l'image d'une Sainte-Thérèse d'Avila en extase. Tout simplement, l'usage du *on* et du *nous*, incluant l'écrivaine, fait partager ce ressenti. C'est ici l'histoire de son enfance, de sa sensibilité au monde, à la nature notamment, qui est explicitée (Mignot-Ogliastri, 1986 : 24-25). Ainsi, l'autrice joue de l'empathie de son lecteur pour renforcer l'identification et raconter sa propre histoire. Elle met en confrontation un univers intérieur et un autre, extérieur. Elle joue de la perception de son lecteur, qui transpose en ses propres souvenirs, biais de sa perception intime, l'histoire qu'on lui raconte ici. L'alternance entre notions internes et externes suscite la frustration, une fois le récit enfoncé au plus profond de l'être de l'autrice, quelque part aussi en celui du lecteur.

En 1919, le texte est plus long, compte-tenu de sa nature. De suite, le lecteur remarque que les pronoms personnels sont détachés, usant du *elle*. Anna de Noailles éloigne cette histoire de son propre vécu. Dans cette nouvelle forme, l'autrice trouve sans doute une plus grande liberté lui permettant par la même occasion de respecter les « normes » du conte classique.

Dès le début, Anna de Noailles nous plonge également dans une saynète à la manière du poème de 1907 : « Imaginez une enfant [...] » (Noailles, 1919 : §1). Cependant, ce premier paragraphe nous embarque dans la présentation de la jeune fille, de ses habitudes. L'autrice nous emmène dans le monde des sens, des odeurs, des couleurs, quelque chose de très instinctif, parfois presque visuel. C'est un monde verdoyant qui s'ouvre au lecteur et à son imaginaire. Une fois l'histoire installée et que le ressenti de notre jeune fille arrive à son comble, nous retrouvons la commune notion de « suffocante extase » ; c'est comme si l'autrice nous laissait là. D'une certaine manière, Anna de Noailles a réexpliqué son histoire du poème de 1907 et va, à la ligne suivante, commencer cette nouvelle version. L'allusion littéraire est claire pour ses lecteurs assidus, elle va s'amender et continuer ici l'histoire qui s'était arrêtée pour eux douze ans plus tôt. Soudain, elle fait surgir un nouveau personnage, celui du jeune garçon triste, destins parallèles qui se finissent dans la fièvre des ébats une fois que la jeune fille est devenue l'objet du désir masculin : « Ainsi, adolescent, cette petite fille qui macérait dans la chaleur suave, il s'agissait seulement qu'un jour elle fût à vous » (Noailles, 1919 : §8).

La destinée n'est plus glorieuse, elle n'est que la rencontre d'une femme et d'un homme. La chute d'une innocence une fois l'âge adulte arrivé. La scène finale est violente : les paragraphes suivant l'apparition de ce nouveau personnage ne contiennent quasiment plus de description ; l'autrice a quitté l'exaltante observation de la nature pour une pensée profonde et postérieure à l'action. La présentation de la « saynète » finale se fait d'ailleurs en une seule et unique phrase, la dernière du récit. L'usage de l'espace n'est pas aussi clairement établi que dans le poème de 1907 ; il est relégué ici au second plan. L'autrice met l'accent sur les descriptions, quasiment botaniques du paysage qui l'entoure⁵.

Alors que dans le poème des *Éblouissements* l'autrice montrait une volonté de frustrer son lecteur à des fins sensorielles, ici, elle privilégie dans un premier temps une lente montée

⁵ Il s'agit possiblement ici de la Savoie de son enfance. Jean-Marc Hovasse écrit combien les paysages du Léman ont marqué ses poèmes, notamment dans *Les Éblouissements*, et par extension, sans doute, dans sa seconde version de *Destinée*. Voir Hovasse, « Poèmes du Léman » (Breuillaud-Sottas ; Hovasse ; Maillet, 2019 : 55-73).

jusqu'à l'apothéose pour ensuite le faire tomber dans une scène quasiment sordide. Deux mécaniques différentes, malgré une histoire presque commune.

L'usage de la temporalité est aussi intéressant et il convient de noter qu'elle diffère d'un texte à l'autre. En 1907, Anna de Noailles évoque la brièveté par l'*instant* et l'éphémère des *crépuscules*, mais également par l'adjectif « secret » – qui induit l'intimité, mais aussi quelque chose de l'ordre de la survivance, de l'essence même du secret. S'établit alors un contraste entre le moment bref et la longueur. Ce traitement du temps est souligné par l'oxymore « antique et neuve impatience ». Par comparaison, en 1919, l'usage de la temporalité est très simple. Le texte est parsemé de mots qui sous-entendent un temps long : « Matinée », « éveil du monde », « Paradis » – autant de termes qui sont largement accentués par les précises descriptions dans lesquelles ils se situent. Le récit en devient quasiment botanique. Le rythme est alourdi, pesant. L'usage des sensations et notamment de la lourdeur du temps qu'il fait : « La chaleur, tissu de gaze aux mailles de miel cuisant, s'étend partout, plus épaisse ici que là » (Noailles, 1919 : §3) vient renforcer cette volonté de lourdeur, de longueur.

Du poème au conte, l'autrice se dissimule derrière un personnage, mais ses lecteurs ne sont pas dupes. Les changements internes au texte, liés ou non au genre de celui-ci, ne camouflent que peu la distanciation de l'autrice par rapport à son personnage. La réinterprétation permet à l'autrice de distancer, certes, mais les procédés littéraires usés pour ce faire démontrent qu'elle est ici dans la mise en scène, dans une volonté descriptive. Elle installe un décor, une ambiance calme, que rien ne viendrait perturber afin que la chute finale en devienne d'autant plus vertigineuse, voire violente. Anna de Noailles raconte donc sa propre histoire. Tout le monde autour d'elle s'est d'ailleurs toujours évertué à en faire un mythe (elle y compris) (Mignot-Ogliastri, 1986 : 24-25 ; Noailles, 2008⁶). On reconnaît aussi évidemment le paysage lémanique d'Amphion dans le second texte. Même si l'on pouvait associer cet écrit aux années 1919 ou 1930, il semble raisonnable de penser que le texte a été *a minima* amorcé vers 1907⁷. Comme l'écrit Jean Marc Hovasse, *Les Éblouissements*, sommet de l'œuvre poétique de la comtesse de Noailles, comporte de nombreuses mentions aux paysages lémaniques et à la Savoie de son enfance (Breuillaud-Sottas ; Hovasse ; Maillet, 2019 : 92). L'histoire en elle-même en 1919 est transcrite dans un langage qui induit un univers beaucoup plus réel, moins naïf. Le conte paraît presque « torride » à côté du poème, plus fantasmé. L'inclusion d'un second personnage, le jeune garçon triste, évoque invariablement Maurice Barrès. Après la volupté, le lecteur est rappelé à sa pesanteur physique, sa banale condition mortelle⁸. Malgré la distanciation exercée par l'autrice, le second texte est beaucoup plus riche en détails, à peine dissimulés. Fausse pudeur ou respect des « normes » du conte classique, difficile de trancher, mais force est de constater que la liberté permise par la distanciation laisse à l'autrice le soin de

⁶ Dans le début de l'autobiographie on lit bien la volonté de l'autrice de « poétiser » sa propre enfance, d'écrire elle-même sa propre histoire.

⁷ C'est à cette période qu'Anna de Noailles commence à travailler à son nouveau roman, *Octave*, qui ne sera jamais terminé.

⁸ « Il n'est pas un instant... » (Noailles, 1920 : 348-350). On retrouve le thème d'une dualité amour/mort dans bien d'autres poèmes comme celui-ci. La mécanique du texte joue également des sensations du lecteur. Anna de Noailles aime à réutiliser un certain nombre de thèmes qui lui sont chers, qu'elle transforme en d'autres versions dans bien des ouvrages. Entre tous ces textes, il n'y a parfois aucune cohérence chronologique, rendant la datation des œuvres poétiques particulièrement complexe.

révéler une plus grande part de son intimité. On pourrait établir ici sa volonté de mise en scène de son propre vécu⁹.

Noailles/Dufy : l'illustration/portrait

Les Feuilles d'Art est une revue particulièrement luxueuse et rare dont le cœur de cible est intéressé par les textes, partitions et œuvres publiées au caractère inédit. Créée dès 1918, elle est codirigée par Michel Dufet (époux de Rhodia Bourdelle, beau-fils du sculpteur Antoine Bourdelle), architecte décorateur, fondateur de la société M.A.M., et ensemblier¹⁰. Ces revues rarissimes représentent assez bien les publications artistiques du début de l'Art Déco. Celle-ci a toujours eu à cœur de publier les grands noms de la Littérature et des Arts, et ce, dès la première publication. On y retrouve certes Anna de Noailles (figure de proue de la poésie de l'époque) mais également Marcel Proust, Anatole France, Rabindranath Tagore, Henri de Régnier pour ce qui est de la littérature. On sera agréablement surpris d'y croiser Pierre Bonnard, Jean-Émile Laboureur, Georges Lepage, Léonard Tsuguharu Foujita, Jean-Gabriel Daragnès, Valentine Hugo et Raoul Dufy entre autres grands noms. Parmi les illustres contributeurs, on compte également des compositeurs de talent.

C'est certainement par l'intermédiaire de Michel Dufet et de ses contacts qu'Anna de Noailles entra en relation avec Raoul Dufy. Dans le numéro qui nous intéresse ici, se trouve un second texte de l'autrice, qui est illustré quant à lui par Jean Gabriel Daragnès. Alors qu'à notre connaissance, les archives de la poétesse ne contiennent pas de lettre échangée entre Dufy et Noailles, nous mentionnons cependant la présence de deux lettres de Daragnès¹¹. Nous trouvons également, datée de septembre 1919, une autre missive d'Armand Dayot¹², fondateur de la revue *L'Art et les Artistes*. Dans celle-ci, l'artiste mentionne une invitation à déjeuner et la présence du député et homme de lettres André Lebey. La comtesse le connaît au moins depuis 1905¹³. André Lebey était ami de Paul Valéry¹⁴ ; son grand cousin Edouard Lebey¹⁵ connaissait également très bien l'homme de lettres. Anna fréquente tous ces hommes, les Lebey comme Valéry, et c'est sûrement l'un d'entre eux qui mettra en contact nos protagonistes. André Lebey connaît Raoul Dufy *au moins* depuis 1917¹⁶. Bien évidemment, ces faits ne font que refléter ce milieu où tout le monde semble se connaître. Il est également plausible que ce soit grâce à Cocteau qu'ils soient entrés en contact. Jean Cocteau, aussi proche qu'on ait pu l'être d'Anna de Noailles au début de sa « carrière », a joué plusieurs fois le rôle d'intermédiaire auprès

⁹ C'est un phénomène que nous pouvons constater dans ses portraits. Anna de Noailles a toujours été fortement impliquée dans l'image qu'elle laisse voir aux lecteurs/spectateurs (par les portraits peints, photographiés, sculptés...), pourquoi serait-ce différent à l'écrit ? À ce sujet voir Maillat (2017) ; Maillat, « Instantané : quelques portraits photographiques d'Anna de Noailles » (Breuillaud-Sottas ; Hovasse ; Maillat, 2019 : 46-53).

¹⁰ Revue *Mobilier et Décoration*, n°4, Mai 1954. Paris : Coll. Part.

¹¹ Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7227-7 et Ms 7227-8. Ces deux lettres sont absolument prosaïques et ne comportent rien de plus que des remerciements et des louanges.

¹² Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7227-11.

¹³ Archives de L'OURS, Office Universitaire de Recherche Socialiste, 50 APO 19 – NOAILLES (1 lettre, 1905).

¹⁴ André Lebey était le petit cousin d'Edouard Lebey, publicitaire et directeur de l'agence Havas, dont Valéry avait été le secrétaire particulier jusqu'en 1903, date à laquelle Paul Léautaud le remplace.

¹⁵ Anna de Noailles le connaît aussi (Mignot-Ogliastri, 1986 : 309).

¹⁶ Archives de L'OURS, Office Universitaire de Recherche Socialiste, 50 APO 13 – DUFY (1 lettre, 1917).

notamment de portraitistes comme Jean de Gaigneron¹⁷, Paulet Thévenaz ou encore Man Ray (Maillet, 2017 : 38, 85)¹⁸.

En somme, Dufy, Cocteau ou Daragnès, d'une manière ou d'une autre, sont en contact et Michel Dufet cherche à obtenir des textes inédits de grands écrivains. Anna en donnera deux. Evidemment cette illustration par Dufy ne se présente pas directement comme un portrait, elle commence premièrement par évoquer le récit : « [...] Nous nous sommes aperçu que la gravure d'illustration possédait la propriété de faire penser à quelque chose, incitait le spectateur à dépasser les limites de la signification immédiate » (Bertrand, 1971 : 171).

L'illustration est donc un prolongement de la poésie. Sa fonction illustrative donne au lecteur/spectateur une vision différente – qu'elle soit figurative ou abstraite. Cette dernière, issue de l'imaginaire de l'artiste, est conditionnée par sa perception intime du monde. Aussi soucieux qu'il ait été, Raoul Dufy n'a pu ici que bâtir avec les éléments constitutifs de son Art, de sa pratique, de ses enseignements (Souriau, 1947 : 272-273 ; Bertrand, 1971 : 10). Il n'a fait que repenser l'univers du poète, le transcrire avec son langage dans une illustration qui devient alors une suggestion aidant le lecteur/spectateur à imaginer le récit. Cependant, puisqu'il advient du récit une version transposée au prisme de l'imaginaire de l'illustrateur, qu'en est-il de l'identité du poète derrière ces nouvelles réinterprétations – visuelles cette fois ?

Si l'illustration avait été abstraite, elle n'aurait fait qu'aiguiller le lecteur/spectateur dans sa perception du récit, mais nous avons ici affaire à une vision figurative. N'assisterions-nous pas ici à une sorte de transfert d'autorité quant à la direction du récit ? L'image figurative en est d'autant plus parlante qu'il s'agit ici d'un visage¹⁹. Il semble que Dufy ait compris dès les premières lignes qu'Anna de Noailles voulait, en son texte, parler de son propre vécu et proposa dès lors une illustration en totale cohérence.

Il semble qu'il ait ici fait une sorte de synthèse de plusieurs portraits déjà bien connus à l'époque. On retrouve dans cette illustration tout l'art de la gravure de Dufy, quasiment décorative et toujours végétale. Le visage, pour le moins reconnaissable d'Anna de Noailles semble proche du portrait qu'a produit trois ans plus tôt l'artiste Paulet Thevenaz et qui fut mis en lumière en août 1916 par *Vanity Fair*. C'est un visage en toute rigueur, empreint de calme et de noblesse, presque trop symétrique. Néanmoins, il est à noter qu'il prend à un autre portrait quelques éléments assez constitutifs dans la manière dont a été représentée la poétesse. Le portrait par Paul César Helleu, lithographie de 1905²⁰, la montre dans la même posture, la tête surmontée d'un ample chapeau, les yeux rivés sur le lointain, le visage reposant sur ses mains. Cette posture apparaît dès cette date et vient illustrer par l'image les écrits de la poétesse, autrice du *Cœur innombrable* et depuis peu du *Visage Émerveillé*. N'est-ce d'ailleurs pas ce que représente ce portrait ? Un visage émerveillé... On voit apparaître dès lors une véritable iconographie noaillienne, infusée d'une iconographie classique de l'écrivain, mais également du portrait féminin. Plongée dans ses songes, elle pense, est donc passive, mais reste l'autrice, créatrice, maîtresse du monde qu'elle a bâti : la puissance par l'esprit.

¹⁷ Jean de Gaigneron, *Portrait d'Anna de Noailles sur son lit*, 1914, huile sur toile, 81.2 x 65.3 cm. Paris, Musée Carnavalet. Voir aussi Albrechtskirchinger, 1991 : 11.

¹⁸ Anna de Noailles, comme tous les autres membres des cercles mondains de l'époque, s'inscrit dans cette sorte de course au portrait et aux portraitistes à la mode.

¹⁹ Sur les points que nous soulevons, la conclusion de l'ouvrage cité ci-après nous semble particulièrement juste. (Bertrand, 1971 : 231-232).

²⁰ Paul-César Helleu, *Anna de Noailles*, lithographie, 1905, 31.5 x 22.5 cm. Musée Bonnat-Helleu, Bayonne, Inv.2010-1-233.

Le portrait par Helleu est bien connu. Lucien Corpechot s'en souviendra longtemps et le mentionnera même dans ses *Souvenirs d'un journaliste* (1937 : 127). Dès 1908, le dessinateur Ferdinand Bac avait croqué la poétesse qui naturellement posait ainsi, les mains sur un livre, soutenant son visage, les yeux plongés dans l'émerveillement.

Dufy, par la réutilisation de « motifs » et d'une pose, passe son message, sa propre interprétation du texte et ce par son langage visuel. Il transpose une Anna de Noailles qui sera reconnaissable par tous et d'autant plus les lecteurs qui comptent parmi les privilégiés du monde d'alors. Il ajoute de part et d'autre de ce visage, un motif végétal, situant, pour ainsi dire, le personnage dans son univers. En deux fleurs et deux motifs végétaux, il crée une allusion spatiale pour la jeune fille du début du texte.

À la fin du récit, nous trouvons une seconde illustration, en cul-de-lampe. C'est ici une sorte de papillon, la tête en bas. L'interprétation reste relativement légère, mais nous pourrions supposer que l'auteur a voulu représenter la déception. Le papillon, qui papillonne, vole d'objet en objet, d'affaire en affaire ou même de relation en relation, se retrouve ici, tête bêche, déchu par cette relative matérialité. L'autrice rappelée à sa triste condition mortelle est représentée par Dufy comme un papillon, symbole de légèreté et de frivolité, qui chute et peut-être s'écrase.

Derrière ces deux œuvres, force est de constater la volonté de Dufy de faire portrait d'une illustration. C'est en collant à la vision de l'autrice, qui exprime ses propres déceptions, que l'artiste réinterprète tout en conservant la part d'autobiographie de l'œuvre originale.

Conclusion

Née d'une mère pianiste²¹, Anna de Noailles a grandi dans cet univers bucolique qu'est le bord du Léman, où elle est entourée d'artistes, de musiciens et d'écrivains. Alors qu'elle produit le second texte (de 1919) – exercice de transposition autobiographique si l'en est –, Anna de Noailles s'est également adonnée à ce que l'on pourrait appeler une variation musicale. L'exercice de réinterprétation, du poème au conte, a permis à l'autrice de livrer d'avantage au lecteur. Derrière les apparentes règles du conte classique, Anna de Noailles s'amende quant à son premier poème. La part autobiographique semble sauve, et même amplifiée. Le poème lyrique et léger devient un conte presque réaliste. Néanmoins le lecteur doit, pour comprendre toutes les subtilités de ce texte, avoir connaissance de la vie de l'autrice, connaître ses relations, ses écrits²². En 1930, Anna de Noailles procède, en plus de la réinterprétation de son poème en conte en 1919, à une très légère réécriture qui permettra au lecteur de prendre un peu plus recul, une sorte de retour à soi. Rien de majeur. Après cette première réinterprétation en 1919, Raoul Dufy renforce la part autobiographique laissée par Anna de Noailles tout en laissant sa vision subjective de la fin. Néanmoins, l'artiste ne touche aucunement au côté cru et réaliste du conte dans son illustration. Il traduit cela par la vérité du texte en ce qu'il évoque de son autrice. Dufy produit ici une illustration/portrait. Son travail ne borne pas à proposer un prolongement passif du texte, mais bien à orienter le lecteur/spectateur, le processus créatif étant conditionné et limité par l'imaginaire de l'artiste, mais également par sa compréhension personnelle du texte qu'il va illustrer.

²¹ Rachel de Brancovan, mère d'Anna de Noailles et interprète de talent. Sa relation amicale avec le pianiste Ignace Paderewski est décrite par Françoise Breuillaud-Sottas dans « "Je rentre à Paris, ayant bu l'azur", Séjours Lémaniques d'Anna de Noailles » (Breuillaud-Sottas ; Hovasse ; Maillet, 2019 : 32-33).

²² Ce qui, à l'époque n'était pas un problème. Aujourd'hui la compréhension des tenants et aboutissants de ces textes n'est pas forcément offerte au premier lecteur venu.

De 1907 à 1930, en passant par 1919, les différentes étapes du texte nous montrent bien que la part de l'autrice, fondement même du thème choisi, reste intacte. Le temps passant, les difficultés d'entière compréhension du texte et de ses tenants et aboutissants par le lecteur sont accrues. La réinterprétation du texte par une illustration/portait de Raoul Dufy permet au lecteur/spectateur d'en saisir mieux le sens et de conserver, voire d'accentuer la part autobiographique après la réinterprétation. Nous ne pouvons alors que déplorer que cette illustration ne soit pas plus connue ou qu'elle n'ait pas été transposée dans *Les Exactitudes*, en 1930, après une très légère réécriture. Néanmoins, c'est ici une belle occasion de redécouvrir les chefs-d'œuvres des *Feuillets d'Art*, revue rarissime au contenu riche et foisonnant.

BIBLIOGRAPHIE :

ALBRECHTSKIRCHINGER, Geneviève (dir.) (1991). *Jean Cocteau et ses amis artistes*, Catalogue d'exposition. Musée d'Ixelles. Bruxelles : Ludion.

ALLARD, Marie-Lise (2010). *Anna de Noailles: entre prose et poésie*, Thèse de doctorat, dir. Bruno Curatolo. Besançon : Université de Franche Comté.

BERTRAND, Gérard (1971). *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme, 1909-1914*. Paris : Klincksieck. Coll. « Le Signe de l'Art ».

BREUILLAUD-SOTTAS, Françoise, HOVASSE, Jean-Marc, MAILLET, François (2019). *Goûter au Paradis, Anna de Noailles sur les Rives du Léman*. Milan : Silvana Editoriale.

CORPECHOT, Lucien (1937). *Souvenir d'un journaliste*. Tome III. Paris : Plon.

MAILLET, François (2017). *Anna de Noailles et le portrait : Mise en image d'une femme écrivain en début-de-siècle*, Mémoire de Master, dir. Claire Barbillon. Univ. Poitiers. (Disponible Bibl. Musée Orsay – Musée Légion d'Honneur, Criham Poitiers).

MIGNOT-OGLIASTRI, Claude (1994). *Anna de Noailles – Maurice Barrès*, Correspondance (1901-1923), Paris : L'Inventaire.

MIGNOT-OGLIASTRI, Claude (1986). *Anna de Noailles, une amie de la princesse Edmond de Polignac*. Paris : Meridiens-Klincksieck.

MIGNOT-OGLIASTRI, Claude (1987). Valéry et Anna de Noailles. *Bulletin des Études valéryennes*, n° 46, novembre, pp.23-25.

NOAILLES, Anna de (1932). *Le Livre de ma vie*. Paris : Hachette

NOAILLES, Anna de (1920). *Les Forces Éternelles*. Paris : Fayard.

NOAILLES, Anna de (1907). *Les Éblouissements*. Paris : Calmann-Lévy.

NOAILLES, Anna de (1930). *Les Exactitudes*. Paris : Grasset.

NOAILLES, Anna de (1919). Destinée, *Les Feuillets d'Arts*, n°2, pp.1-4. Paris : Michel Dufet.

SOURIAU, Étienne (1947). *La Correspondance des Arts*. Paris : Flammarion.

Anna de Noailles, « Destinée » (dans *Les Éblouissements*, 1907 : 357-358)

Celles qui veulent bien n'avoir pas de bonheur
S'entretiennent avec leur belle conscience,
Et goûtent le plaisir, le calme et la science
Dans le temple léger et doré de leur cœur.

Mais quand on est la vie et la douceur suprême,
Quand c'est notre sagesse et le plus beau destin
D'être pleine d'azur, de rayons et de thym,
D'être joyeuse, heureuse et malheureuse même

Quand, aux instants secrets des crépuscules blancs,
L'âme, toute mêlée à l'univers immense,
Semble, dans son antique et neuve impatience
Attendre le bonheur depuis trente mille ans

Quand, tandis que l'on songe au bord de la fenêtre,
L'Été mol et fleuri, et qui ne cède pas,
Dans l'ombre langoureuse avance pas à pas,
Et partout chaudement et fortement pénètre,

Quand on est un jardin enduit de douce glu,
Quand le cœur, plus courbé qu'une branche penchante,
Est une tiède nuit où le rossignol chante,
Quand on étouffe, enfin, et quand on n'en peut plus.



DESTINÉE

IMAGINEZ une enfant si douée pour la nature
qu'elle en perçoit toutes les voix, tous les secrets, et
qu'elle surabonde d'inexprimable ivresse. Elle a le culte des
matinées : matin, prime odeur et promesse du jour, éveil du
monde, acide et pur comme le bourgeon de rose exploré
avant son éclosion, comme le citron vert entaillé avant qu'il
n'ait formé les rayons de son amer soleil !
La voilà, cette petite fille, dans la magnifique chaleur de
la prairie au mois de mai. Autour d'elle, les brises enjouées

- 1 -

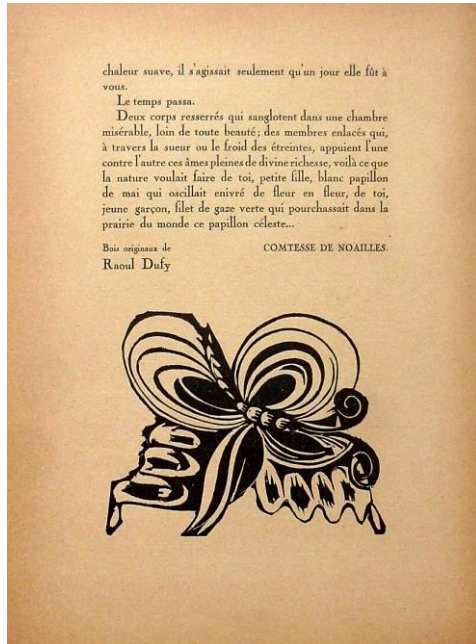
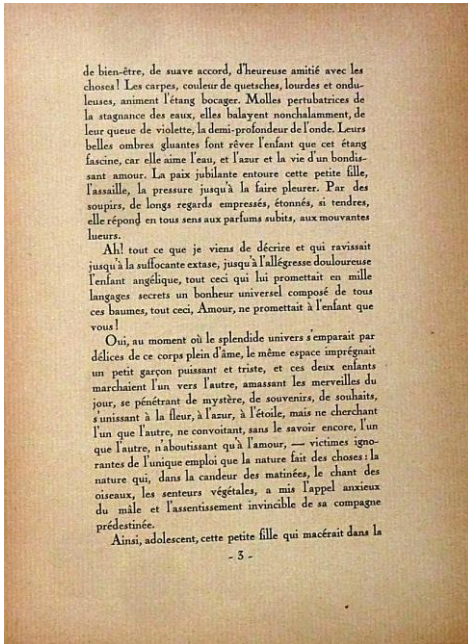
semblent s'engluier et se peindre aux fleurs multicolores.
Sur les blanches allées, des marronniers ont livré aux
vents tièdes leurs pompeuses fleurs qui gisent à terre et
font devant chaque arbre un gâle de pulpe rose ; il fait
plus que beau, plus que chaud, il fait une joie immense
sur le monde.

La chaleur, tissu de gaze aux mailles de miel cuisant,
s'étend partout, plus épaisse ici que là. Les feuillages en
vert taffetas sont colorés de jaune par le soleil comme par
de violents flambeaux ; de petites chonilles vertes, acrobates
minuscules des ramures, se laissent pendre, se soulèvent et
voyagent, liées à un fil de soie qu'elles fixent subtilement
d'écorce en écorce. Les odeurs sont appétissantes et veloutées
comme celles du foin mêlé de piquettes qui git couché
sur la pelouse, ou bien humides et volantes comme l'haléine
de la cressonnaire. Les lourds sapins flambaient, tout
éclairés de leurs jeunes pousses vert tendre, aussi lumineuses
que les petites bougies d'un arbre de Noël.

L'enfant dont le cœur se dilue dans la parfaite beauté, a
des transports d'amour qui vont jusqu'au désarroi, en dépit
du calme de son attitude si sage, de ses yeux uniquement
purs, de sa douceur passive.

Le tilleul énorme qui l'abrite en ce moment est si sensible
à la clarté, l'absorbe si totalement, que chacune de ses
feuilles est du soleil décapé en forme de cœur. Plus loin,
la verdure argentine des orties semble avoir capté un
joyeux clair de lune et rêve à l'ombre des taillis. La petite
fille est accablée de bonheur. Que lui veut ce paradis ? Près
d'elle, un étang, couvert par le pressant feuillage des aérinas
qui avancent sur lui des gestes de protection, fait bouillir du
soleil. Nul bruit, mais un silence pétillant, point de temps
qui fuit, mais une lente évaporation des heures. Que

- 2 -



III. 1, 2, 3, 4 : *Les Feuilles d'Arts*, n. 2, 1919, Collection Particulière, © François Maillet.

III.5. Paul César Helleu, *Anna de Noailles*, lithographie, 1905. Paris, Collection « Brancovan », © François Maillet.

Traduire Saint-John Perse en roumain : une réécriture passionnée et passionnante

Translating Saint-John Perse into Romanian: a Passionate and Exciting Rewriting

ANDA RĂDULESCU
Universitatea din Craiova

Mots-clés

réécriture ; fidélité ; créativité ; changement ; reformulation ; équivalent ; modulation.

Keywords

rewriting; fidelity; creativity; change; reformulation; equivalent; modulation.

Unanimement reconnue comme l'une des formes de réécriture d'un texte original, la traduction soulève de nombreux problèmes liés non seulement aux différences des systèmes linguistiques, mais également de nature culturelle. Et même si deux langues sont assez proches, comme le roumain et le français, au moment de la réécriture une excellente maîtrise des deux langues s'impose au traducteur, de même qu'une affinité avec l'écrivain qu'il traduit et une stratégie adéquate au type de texte. La traduction de la poésie est encore plus complexe, parce que des contraintes prosodiques s'y ajoutent. Pour Aurel Rău l'entreprise de traduire St.J.Perse en roumain s'est avérée une tâche passionnée et passionnante en même temps, parce qu'elle a duré presque 40 ans et que, depuis, aucune autre tentative de retraduire ces poèmes en prose ne s'est enregistrée en Roumanie. La fidélité du traducteur à l'esprit et à la lettre de l'original et la qualité remarquable de sa réécriture lui ont assuré un succès durable au-delà du temps et de l'espace.

Unanimously recognized as one of the forms of rewriting an original text, translation raises many problems related not only to differences in linguistic systems, but also of a cultural nature. And even if two languages are quite close, like Romanian and French, rewriting requires the translator to have an excellent command of the two languages, an affinity with the writer he translates and a strategy appropriate to the type of text. The translation of poetry is even more complicated, because prosodic constraints are added to it. For Aurel Rău the venture of translating St.J.Perse into Romanian has proved to be a passionate and exciting task at the same time, because it has lasted almost 40 years and since no other attempt to translate these prose poems has been registered in Romania. The translator's fidelity to the spirit and to the letter of the original and the remarkable quality of his rewriting ensured him a long lasting success beyond time and space.

1. Introduction

Concept utilisé par de nombreux critiques et théoriciens de la littérature (Genette, Ricardou, Béhar) et par des traductologues (Lefevere, Meschonnic), la *réécriture* ou *réécriture* ne cesse de susciter l'intérêt des chercheurs, surtout par ses différentes formes de manifestation. La notion se réfère en principe « à la plupart des activités traditionnellement liées aux études des textes : critique, traduction, écriture de l'histoire de la littérature, édition des textes, compilation des anthologies, écriture des comptes rendus, etc. » (Raková, 2014 : 246). Les définitions qu'on retrouve dans les dictionnaires telles que « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit ; écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième fois) un texte à qq. » (CNRTL), relie le champ des littéraires et celui des traductologues dans la mesure où cette notion peut être envisagée comme palimpseste, pastiche, parodie, transformation textuelle, transposition, récréation, reformulation, réexpression, etc. Le point commun de ces formes de manifestation est le renouvellement, la réinvention, le changement, la transformation.

Ainsi, pour Ricardou (1989) la réécriture est l'« ensemble des manœuvres qui vouent un écrit à se voir supplanté par un autre », dans une perspective d'amélioration de l'original¹, soit par l'auteur lui-même, soit par un tiers (souvent de concert avec l'auteur). Pour Genette la réécriture est à relier à l'hypertextualité :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré [...] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. (Genette, 1982 :11)

En glosant sur Genette, Everett considère la réécriture comme un « type de relations qui incluent les transformations apportées par un(e) auteur(e) à un texte (le sien ou celui d'une autre personne) » (2003 : 17). Dans cette optique, le concept est applicable également au domaine traductologique, parce que toute traduction suppose un changement, une transformation de l'original, ne serait-ce que par les différences linguistiques et culturelles qui existent entre les systèmes des langues mises en contact. Rappelons qu'en traductologie, le terme de *réécriture*² a été utilisé par Lefevere (1992) pour caractériser le processus traductif orienté sur la culture d'accueil. Inspiré par les théories du polysystème³, Lefevere accorde au traducteur le statut de co-auteur, car son rôle implique une prise en compte d'une série de

¹ « [...] l'écriture ne saurait jamais être que de la réécriture. Sur le mode flagrant, certes, avec le successif, puisqu'en l'occurrence il s'agit explicitement d'œuvrer selon divers états intermédiaires. Et de manière clandestine, en somme, avec l'immédiat, car l'élaboration, apparemment directe, de certaines structures vient de ce que l'on procède, tout bonnement, à une réécriture incorporée. En effet, [...] il ne saurait y avoir de „premier jet“, car les éventuelles structures précoces ne sont jamais que l'invisible résultat de ratures déjà faites » (Ricardou, 1989 : 8-9).

² Meschonnic utilise le terme *réécriture* (1973 : 315) dans un sens restreint, pour désigner l'écriture d'un poète qui vient se superposer à la version mot-à-mot d'un texte original, faite par un spécialiste de la langue source. Lombez (2008 : §5) considère que pour Meschonnic ce concept représente une traduction intermédiaire ou traduction-relais.

³ À l'intérieur de ce polysystème, la littérature traduite forme un sous-système par elle-même, caractérisé par deux éléments : 1. les prototextes, choisis par la littérature cible – c'est la culture cible qui décide quels textes peuvent être introduits, par la traduction, dans les textes publiés dans la culture cible; 2. les métatextes, qui adoptent des comportements spécifiques – après la publication d'une traduction, sa vie dans le système de la culture cible est complètement autonome du prototexte et exerce une influence par elle-même, tel tout autre texte (Osimo, 2004 : Chap. V).

contraintes non seulement de nature linguistique et stylistique, mais aussi idéologique au sein du système de la culture-cible. Envisagée sous cet aspect, la traduction est en effet « la réécriture la plus visible et potentiellement la plus influente parce qu'elle transmet une image d'un auteur ou d'une œuvre dans une autre culture » (Osimo, 2011 : 308-309). L'enjeu principal de la traduction est donc de produire avec « les moyens linguistiques et stylistiques d'une langue B l'équivalent d'un message produit dans une langue A, de sorte que, ayant vocation à remplacer le texte source en langue étrangère inaccessible pour une large partie du public, il fonctionne comme un nouvel original dans la culture cible » (Lombez, 2008 : §4). Bref, il s'agit donc d'appliquer au premier texte des opérations « consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B » (Béhar, 1981 :51). Mais au-delà d'un transfert linguistique, entreprise déjà fort complexe, la traduction est aussi un lieu où se manifestent les tendances d'une collectivité en matière d'écriture, comme le remarque Cordonnier (1995), autrement dit ce qui, à une époque et dans une société données, est perçu comme proprement *littéraire* (Lombez, *ibid.*). Par ailleurs, Lombez estime que si l'on prolonge la réflexion de Béhar, réécriture et traduction devraient pouvoir se comprendre dans un rapport d'inclusion, la « réécriture » s'apparentant à un macro-concept dont la traduction serait un sous-ensemble.

Notre hypothèse est que, pour bien accueillir une œuvre littéraire et notamment la poésie dans un espace culturel différent de celui où elle a été produite, le traducteur doit adopter une stratégie appropriée et pratiquer une forme de réécriture proche de l'original. Et pour ce faire, il doit être d'abord un maître dans le maniement de sa langue maternelle et ensuite un fin connaisseur de l'univers poétique, du crédo et des particularités stylistiques de l'auteur qu'il traduit. Et non seulement ! Il doit également avoir de l'empathie avec le poète et établir avec lui une relation spirituelle au-delà du temps et de l'espace. Nous allons illustrer ce postulat par la traduction de la poésie de Saint-John Perse en roumain, faite par Aurel Rău, poète à son tour. Notre analyse est limitée aux deux premiers volets (*Exil* et *Pluies*) du volume *Exil*⁴, que nous estimons représentatifs pour l'écriture de St.J.Perse, tant par les métaphores, les allusions culturelles et les mots relevant du vocabulaire des langues de spécialité, que par la tonalité grave de l'exil temporel du poète et de l'éternel exil de l'homme.

2. Comment réécrire St.J.Perse en roumain ?

L'ambition de St.J.Perse a été de représenter dans ses poèmes tout le monde humain et objectif, dans un effort considérable d'intégrer le milieu terrestre et aquatique, l'esprit et la matière dans un tout unitaire. Pour transférer en roumain cette œuvre rare et exigeante, grandiloquente par endroits à cause de l'intertextualité et des allusions, il était nécessaire qu'un traducteur capable joue le jeu et réécrive ce texte difficile, savant, hermétique pour le restituer aux lecteurs, avec un minimum de déformations et d'altérations. Que ce ne fût nullement chose facile est évident, puisqu'en roumain seuls deux poètes se sont attelés à cette tâche laborieuse, à savoir Pillat (1932)⁵ et Rău (1969). Depuis, on n'a enregistré aucune tentative de retraduction, il

⁴ Ce premier volume donne son titre au recueil formé de quatre volets : *Exil*, *Pluies*, *Poèmes à l'étrangère* et *Vents*.

⁵ Ion Pillat n'a traduit que l'*Anabase*, titre problématique par sa polysémie même, et que le traducteur a gardé comme tel en roumain. Le mot *anabază* [anabase] ne figure pas dans les dictionnaires roumains, en dépit du fait que ce mot est d'origine grecque (*anabasis*) et que le roumain a emprunté beaucoup à cette langue. Le mot renvoie d'abord au titre d'une œuvre de Xénophon ; en médecine le mot *anabază* désigne la phase d'aggravation d'une maladie ; en

n'y a eu que des rééditions de la traduction de Rău, en 1983 et en 2007. De plus, pour rendre l'unité et la cohésion de l'original, il était souhaitable qu'un seul traducteur se consacrait à ce travail minutieux. Et, en effet, pendant 40 ans, Rău a fait un travail d'orfèvre pour traduire tous les volumes des poèmes de Perse, sauf *Anabase*, volume déjà traduit par Pillat.

Pour illustrer la réécriture passionnée et passionnante de Rău, nous analyserons quelques fragments d'*Exil* et de *Pluies* qui nous permettront de mettre en exergue tant la fidélité de ce traducteur que sa créativité et son effort pour compenser les inévitables pertes stylistiques, dans le but évident de restituer l'univers de St.J.Perse aux lecteurs roumains le plus exactement possible. Nous nous arrêtons sur la conservation des termes provenant des langues de spécialité, sur les éléments prosodiques (rime, rythme, allitérations, assonances) et stylistiques (métaphores, répétitions). Puis nous nous intéressons aux moyens d'équilibrer le texte lorsqu'il se permet de rares trahisons de l'esprit de l'original, de même qu'aux changements imposés par un meilleur transfert du sens en roumain.

2.1. Termes des vocabulaires spécialisés

Rău conserve en traduction tous les termes scientifiques du texte source, parce qu'à son tour il cultive dans ses vers roumains une atmosphère

[...] où l'on retrouve, pêle-mêle des « objectifs industriels » avec leur géographie, [...] la nature de notre patrie et de la planète (le « journal poétique » de voyage, variante intellectuelle et cosmopolite de la poésie de notation), des méditations graves sur le temps, des inquiétudes ou, par contre, de douces rêveries entraînées par un espace domestique rassurant.⁶ (Poantă, 1999 : 169)

Nous nous limiterons à quelques exemples, où l'on voit que les termes scientifiques sont presque identiques dans les deux langues : *couche d'amiante* (*Exil* I : 123) / *așternutul de amiantă* (59) ; *les syrtés de l'exil* (*Exil* II : 124) / *sirtele exilului* (60) ; *cilice du sel* (*Exil* IV : 129) / *ciliciul sării* (65) ; *l'achaine* / *achena* ; *l'anophel* / *anofelul* ; *l'élytre* / *elitra* (*Exil* V : 130 / 66) ; *arum* / *porumbul-cucului* (*Pluies* IV : 144 / 80) ; *benjoin* / *smirnă* ; *marnes* / *marne* (*Pluies* VIII : 152 / 87).

Lorsque le mot ne figure pas dans les dictionnaires explicatifs roumains, il l'explique dans une note de bas de page. C'est le cas du terme *le banyan de la pluie* (*Pluies* I : 140), rendu par *banyanul ploii* (77), le figuier d'Inde, arbre aux nombreuses racines verticales et aériennes. De même, pour le mot *psylle* (*Pluies* II : 142), gardé en roumain sous la forme *psyl* (78), l'explication qu'on retrouve en note est qu'il s'agit d'un charmeur de serpents chez les anciens Égyptiens et chez les Chinois. Il préfère le calque du mot français pour restituer l'exotisme et la cadence des vers, mais pour le verbe *danser* il utilise une forme poétique, un peu désuète, – *a dănțui*, puis, pour *m'enseignera*, il préfère au futur simple un futur périphrastique à nuance modale d'imminence, *va să mă-nvețe* [va m'enseigner]⁸. Dans le dernier vers on remarque aussi le remplacement du mot *rite* (il s'agit d'une des exigences du poème) par le mot *ordinea* [ordre],

musique, les anciens grecs employaient ce mot pour indiquer une mélodie montante, appelée *euthia* ou *lepsis* ; mais le sens qu'aurait utilisé Perse, d'après l'interprétation de Maurice Tournier (1986), serait celui de *cocculus indien*, un fruit charnu et amer, aux vertus enivrantes, mangé par les caravaniers. En fait, il s'agit d'une conquête militaire, mais aussi d'une quête poétique (Blanchot, 1959 : 14).

⁶ La traduction nous appartient.

⁷ Dans les nouveaux dictionnaires (MDN 2000) le terme y figure, avec une autre orthographe, *banian*.

⁸ Nous donnons entre crochets la traduction littérale.

écart que Rău estime passer plus facilement en roumain qu'un correspondant direct, comme *cultul* [le culte], *ceremonialul* [le cérémonial], *protocolul* [le protocole], *regula* [la règle] :

*Et celle qui danse comme un psylle à l'entrée de mes phrases,
L'Ideé, plus nue qu'un glaive au jeu des factions
M'enseignera le rite et la mesure contre l'impatience du poème. (Pluies II : 142)
Și care dânțuie ca un psyl la intrarea frazelor mele,
Ideea, mai goală ca o sabie-n jocul facțiunilor,
Va să mă-nvete ordinea și măsura împotriva nerăbdării poemului. (78)*

Pour les mots introuvables même dans les dictionnaires français, tel *la mijette*, Rău se sert d'équivalents appropriés au contexte. Dans cet exemple il utilise à côté de *pescărușul* [la mouette], le nom d'un autre oiseau marin, *rândunica-de-mare* [la sterne, l'hirondelle de mer] :

*Sur des squelettes d'oiseaux nains s'en va l'enfance de ce jour, en vêtements des îles et plus légère que l'enfance
sur ses os creux de mouette, de mijette... (Exil V : 130)
Pe scheletele de păsări pitice se depărtează copilăria acestei zile, în veșminte de insulă, și încă mai ușoară decât
copilăria pe oasele-i subțiri de pescăruși, de rândunică de mare... (66)*

Le fait de garder les mots rares, les termes scientifiques, ressentis parfois comme des néologismes, donne une note savante à cette traduction et en même temps préserve l'exotisme des vers originaux.

2.2. Allitérations, assonances, rimes

St.J.Perse arrive à réaliser des rythmes intérieurs remarquables, grâce aux allitérations, aux assonances et aux rimes qu'on décèle lors d'une lecture des vers à haute voix. Parfois le traducteur arrive à les retransmettre dans la langue cible, d'autres fois il lui est impossible de les réécrire comme dans l'original, en dépit de son effort pour compenser les pertes prosodiques. Ainsi, dans les exemples ci-dessous Rău utilise à part les allitérations *a*, *r* de l'original l'allitération des roulantes *r*, *l* et la sifflante *ș*:

*Où furent les grandes actions de guerre déjà blanchit la mâchoire de l'âne,
Et la mer à la ronde roule son bruit de crânes sur les gèves. (Exil II : 124)
Unde-au fost înaltele șapte de război albește șalca de măgar,
Și marea împrejur își rostogolește șgomotul de cranii peste prandișuri. (60)*

Lorsque les deux langues se prêtent à une paronymie identique, le traducteur se sert de la même opposition sourd / sonore des sons *v* / *f*:

*J'épie au cirque le plus vaste élancement des signes les plus fastes (Exil II : 125)
Pândesc în arena cea mai vastă un semn dinspre zîna cea mai fastă (61)*

Mais dans l'exemple ci-dessous, cela change le sens des vers de Perse, parce qu'il n'a pas traduit *élancement*, mot qui indique justement l'étendue, la prolongation, l'élan des signes de bon augure et emploie le mot *semn* [signe] au singulier, qui laisse entendre qu'il s'agit uniquement d'un seul présage faste.

Parfois la réexpression n'est possible que partiellement, compte tenu du fait que le jeu phonétique ne se prête que sur les mots qui se ressemblent dans les deux langues, comme dans l'exemple suivant, où Rău remarque la séduction savante des mots faisant partie de la même famille lexicale (*plaintes*, *plaintive*) ou rapprochés par leur phonétisme (*pluvier* – *pluvieuse*). Mais en roumain le mot *plouier* [pluvier], désignant un petit oiseau migrateur, n'est pas courant⁹, et le traducteur sacrifie la sonorité des mots *plouier* [pluvier] – *plouioasă* [pluvieuse], proche du français, au profit d'un mot plus transparent en roumain, *fluierar*. Il se rend parfaitement compte de la perte qu'il essaie de récupérer non pas au niveau phonétique, mais sémantique, par l'emploi de l'adjectif *înlăcrimată* [en larmes, larmoyante] :

Sur des plaintes des pluviers s'en fut l'aube plaintive, s'en fut l'hyade pluvieuse à la recherche du mal pur
(Exil IV : 128)

Pe plângeri de fluierari s-au dus zorile plângătoare, se duc hyadele-nlăcrimate în căutarea unui cuvânt pur
(64)

De même, il s'efforce d'inventer à son tour des rimes, en substituant celles du texte original (*voilà* – *là*) par d'autres (*dat* [donné] – *fapt* [fait]), comme dans l'exemple suivant :

Avec l'achaine, l'anophèle, avec les chaumes et les sables, avec les choses les plus frêles¹⁰, avec les choses vaines, la simple chose, la simple chose que voilà, la simple chose d'être là, dans l'écoulement du jour... (Exil V : 130)

Cu achena și anofelul, cu paiul și cu nisipul, cu lucrurile plăpânde între toate ori zădarnice, cu simplul lucrat dat, lucrul simplu de sub priviri, simplu fapt de a fi aici, în scurgerea zilei... (66)

Emporté par un élan poétique insufflé par l'original, Rău invente des mots (*sentențe* au lieu de *sentințe* [sentences] pour rimer avec *secvențe* [séquences]) et va plus loin encore, en réalisant des rimes là où l'original n'en a pas (*ticluite* [inventées] – *plăsmuite* [imaginées]) :

[...] les plus belles sentences, les plus belles séquences [...] les phrases les mieux faites, les pages les mieux nées.
(Pluies VII : 151)

[...] cele mai frumoase sentențe, cele mai frumoase secvențe [...] frazele mai bine ticluite, paginile mai bine plăsmuite (86)

Cependant la perte totale de rime est inévitable dans certains vers où le traducteur suit de près l'esprit du texte, mais avec une trahison de la lettre¹¹, de la sonorité de l'original :

La terre à fin d'usage, l'heure nouvelle dans ses langes, et mon cœur visité d'une étrange voyelle. (Pluies I : 141)

Pământul la capăt de folosință. Ora nouă în scutecele-i, și inima-mi vizitată de o stranie vocală. (77)

⁹ Le mot plus connu étant *fluierar*, dérivé du verbe *a fluiera* [siffler].

¹⁰ Pourtant, il perd la rime *anophèle* – *frêle*.

¹¹ Nous utilisons *lettre* et *esprit du texte* dans le sens bermanien. Ainsi, Berman oppose l'esprit du texte (la fidélité au sens) à la lettre, parce que « Poser que le but de la traduction est la captation du sens, c'est détacher celui-ci de sa lettre, de son corps mortel, de sa gangue terrestre. C'est saisir l'universel et laisser le particulier. La fidélité au sens s'oppose – comme chez le croyant et le philosophe – à la fidélité à la lettre. Oui, la fidélité au sens est obligatoirement une infidélité à la lettre » (1999 : 34).

[...] se bérissent d'irascibles cactées [...] pierres fraîchement visitées (Pluies VII : 148)

[...] se zăbăresc de arțăgoși cactuși [...] pietre noi de curând vizitate (83)

Et vous ne nierez pas, soudain, que tout nous vient à rien. (Pluies VII : 152)

Și nu veți tăgădui, dintr-o dată, că totul sfârșește în nimic. (87)

Dans la réécriture des éléments prosodiques, le traducteur s'est avéré être un virtuose, car la complexité de l'original, plein de rimes intérieures, d'assonances, d'allitérations, de substitutions de consonnes ou de voyelles l'a mis à l'épreuve. Mais il a réussi pourtant à trouver, dans la plupart des cas, les moyens adéquats pour restituer la beauté des vers de Perse.

2.3. Répétitions, leitmotifs

Les répétitions de certains mots, leur reprise en écho fonctionne comme des leitmotifs pour accentuer les différents états manifestés par le poète, comme des émotions (cris, pleurs, tensions, éclats de rire, joie, colère) et des sentiments (attachement, tendresse, amour, désir, admiration) parfois contradictoires¹². Le traducteur opte pour une réécriture qui reproduit l'original, toutes les fois qu'il estime important de restituer le sens, de maintenir la cadence de cette prose rythmée pour que le lecteur roumain expérimente les mêmes affects et qu'il pénètre dans l'atmosphère du poème. Les exemples suivants prouvent, une fois de plus, la fidélité de Rău au ton élégiaque de St.J.Perse :

Ma gloire est sur les sables ! ma gloire est sur les sables !... Et ce n'est point errer, ô, Pérégrin... (Exil I : 123)

Gloria mea-i pe nisipuri !... gloria mea-i pe nisipuri !... Și asta nu-nseamnă a rătăci, Peregrinule (60)

Les hautes Pluies en marche sous l'Avril, les hautes Pluies en marche sous le fouet comme un Ordre de Flagellants (Pluies VIII : 152)

Înaltele ploii în convoi sub April, înaltele Ploi în convoi și sub bici ca un Ordin al Flagelanților (87)

[...] lavez, lavez la literie du songe et la litière¹³ du savoir (Pluies VII : 151)

[...] șpălați, șpălați, culcușul visării și litierea științei (86)

Dressez, dressez, à bout de caps, les cataphalques du Habsbourg... (Pluies V : 146)

Înălțați, înălțați, la capăt de capuri¹⁴, catafalcurile Habsburgului... (81)

Par ailleurs, les exhortations reprises sous une forme identique, assez nombreuses chez St.J.Perse, réalisées à l'aide de verbes d'action, impriment du dynamisme au vers, ce que le traducteur n'ignore pas puisqu'il s'en sert pour restituer non seulement le sens, mais également le trait caractéristique du poète.

2.4. Métaphores

La métaphore, trope par lequel on établit des analogies entre deux entités rapprochées, est la figure de style de prédilection des poètes, parce qu'elle frappe l'imagination afin de « faire

¹² L'oxymoron rend parfaitement ce rapprochement de sentiments contradictoires, comme la douceur et la violence : *la face douce des violents* (Pluies VII : 150) / *fața blândă a celor cruzi* (85).

¹³ En roumain le jeu sur la sonorité des mots *litterie* et *litière* se perd.

¹⁴ Rău y réussit un beau jeu sur les mots *capăt* [bout, extrémité] et *capuri* [avancées, promontoires].

voir, [...] graver le discours dans la mémoire des auditeurs, donner un corps aux arguments abstraits, orner le discours pour plaire, lui donner de la force pour émouvoir » (Gardes-Tamine, 1996 : 130). Comme entre le français et le roumain les différences référentielles et culturelles ne sont pas de nature à justifier un régime conceptuel différent, l'enjeu des traducteurs des textes basés sur des métaphores est de trouver une solution adéquate pour préserver l'ineffable poétique. C'est ce que fait Rău, qui emboîte le pas de St.J.Perse et assure un transfert quasi identique en roumain, sans omissions ou distorsions majeures de sens, sans ajouts ou gommage. Il a opté pour une fidélité totale à la lettre du texte justement pour ne pas trahir l'hermétisme de l'original et pour ne pas rendre les métaphores trop explicites. Ainsi, la plupart en sont de nature verbale ou nominale, obtenues par l'attribution des qualités humaines aux non animés : *l'astre roué vif sur la pierre du seuil* (Exil I : 123) / *astrul tras pe roată pe piatra pragului* (59) ; *sagesse de l'écume, ô, pestilences de l'esprit* (Exil I : 125) / *înțelepciune a spumei, o, molimi ale spiritului* (60) ; *sur les squelettes d'oiseaux nains s'en va l'enfance de ce jour* (Exil V : 130) / *pe scheletele de păsări pitice se depărtează copilăria acestei zile* (66) ; *la brise enchante les eaux filles en vêtement d'écailles pour les îles* (Exil V : 130) / *briza desfată apele fete în veșminte de solzi pentru insule* (66) ; *Je vous dirai tout bas le nom des sources où demain nous baignerons un pur courroux* (Exil VII : 137) / *Voi spune în șoaptă izvoarele unde mâine vom căli o mânie pură* (74) ; *sœurs des guerriers d'Assur furent les hautes Pluies en marche sur la terre* (Pluies III : 143) / *surori ale războinicilor din Asur au fost înaltele ploii în mers pe pământ* (79).

En effet, la métaphore de *l'astre roué vif* établit un rapport de ressemblance avec les tourments d'un exilé qui souffre le déchirement de la séparation des lieux qu'il aime. L'invocation de la *sagesse de l'écume* institue une ressemblance entre la mer calme dont les vagues roulent vers le rivage pour se retirer vite ensuite, en laissant des traces d'écume sur la plage et l'esprit de l'exilé, toujours en mouvement, harcelé par une mélancolie profonde, traînante comme une maladie contagieuse. La métaphore *l'enfance de ce jour*, rendue telle quelle en roumain, rappelle le passage du temps et de la vie, les moments du jour étant en parfaite correspondance avec les étapes de l'évolution de l'homme : naissance, enfance, jeunesse, maturité et mort. De même, la métaphore des *eaux filles*, qui passe très bien en roumain, renvoie à la pureté et à la fraîcheur de ces deux catégories que Perse associe à la candeur et l'innocence de tout ce qui est jeune et chaste. Quant aux *pluies sœurs des guerriers d'Assur*, la métaphore se prolonge par une allusion historique aux succès des guerriers d'Assur dans les combats, maîtres incontestés d'une technique militaire avancée, les premiers à avoir utilisé la cavalerie dans les guerres. En fait, l'analogie s'établit entre la vitesse de déplacement des cavaliers assyriens, la violence de leurs attaques, et la force des averses. Le traducteur conserve l'adjectif dimensionnel *înalte* [hautes] devant le nom *pluies*, pour suggérer la hauteur des chutes d'eau et la relation implicite entre la terre et le ciel d'où elles proviennent.

Mais, en même temps, « la traduction des métaphores constitue une zone d'ombres et de clairs obscurs. Même si le concept est plus ou moins exprimé de façon identique dans les deux langues, il y a souvent des différences subtiles... » (Astington, 1983 : 28). Par exemple, dans la métaphore *Je vous dirai tout bas le nom des sources où, demain, nous baignerons un pur courroux* (Exil VII : 137) St.J.Perse se sert du verbe *baigner*¹⁵, polysémique, qui engendre un conflit lexical et cognitif – un manque de congruence du verbe et de son objet direct (*le courroux*). En roumain ce conflit est rendu par le verbe *a căli* [trempier (l'acier) ; fig. endurcir, affermir] – *Vă voi spune în șoaptă izvoarele unde mâine vom căli o mânie pură* (74). En réécrivant ce vers, Rău s'oriente vers une métaphore plus explicite, car de la même façon qu'on trempe l'acier dans l'eau pour l'affermir,

¹⁵ Synonymes: *nager, tremper, inonder, mouiller, immerger, etc.*

on endureit le courroux dans les eaux pures des sources. Pourtant, une trop grande fidélité, surtout lorsqu'il s'agit de structures imagées, figurées, peut déconcerter le lecteur, qui risque de ne pas comprendre le message. Dans l'exemple :

*Au pur vélin rayé d'une amorce divine, vous nous direz, ô, Pluies! quelle langue nouvelle sollicitait pour vous
la grande onciale de feu vert* (Pluies IV : 145)

*Pe clarul pergament vârgat de-un amnar divin, ne veți spune, o, Ploi! ce limbaj nou cerea pentru voi uriasa
uncială de foc verde* (80)

la métaphore finale, d'accès difficile comme la majorité des métaphores de Perse, reste opaque dans une traduction littérale. Dans ce cas le traducteur a tenu à garder au maximum les allitérations de l'original (*r, l, v*).

Par ailleurs, la réécriture des suites métaphoriques gigognes de Perse ou plutôt « boules de neige qui gonflent le texte à plaisir » (Antoine, 1992 : 328) soulève le plus grand nombre de problèmes au traducteur qui doit se concentrer également sur les nombreux assonances, jeux de mots, anagrammatisations¹⁶, rythmes et rimes intérieures.

2.5. Changement et transformation de l'original

La créativité de Rău dans la réécriture de St.J.Perse se manifeste surtout dans l'emploi des mots de son invention (*prevești* [prédications], *ferigării* [fougères]) ou empruntés à d'autres écrivains (*respirare* [respiration], mot utilisé par Eminescu) :

[...] parmi les signes et les présages... (Pluies VIII : 152)

[...] printre semne și prevești... (87)

C'est la terre plus fraîche au cœur des fougères... (Pluies VIII : 152)

E pământul mai fraged în miez de ferigării... (87)

Une longue nouvelle de toutes parts offerte ! une fraîcheur d'haleine par le monde (Pluies IV : 144)

Un grai nou, venind din toate părțile ! o boare de respirare prin lume (80)

Il utilise aussi des changements qui entraînent des reformulations, nécessaires tant pour une meilleure compréhension du sens que pour des raisons prosodiques. Ainsi, le traducteur se sert du syntagme *în așteptarea* [dans l'attente] pour rendre le mot *échéance* dans la métaphore du poème en attente d'un mot approprié, tout comme les draps fraîchement lavés attendent de sécher :

Servantes, vous serviez, en vain vous tendiez vos toiles fraîches pour l'échéance d'un mot pur (Exil IV : 128)

Slujitoare, voi slujați, și în van întindeați pânzele voastre reci în așteptarea unui cuvânt pur (64)

Un correspondant direct du mot français comme *scadență* ou *expirare a unui termen* [terme, cessation, expiration, délai] n'aurait pas obtenu l'effet escompté sur le lecteur roumain. De même, la métaphore filée de l'imagination fertile qui engendre des vers, pareille aux ovules

¹⁶ Mot ou expression formé(e) en réorganisant les lettres d'un autre mot ou expression, comme dans *argile veuve sous l'eau vierge* (Pluies I : 141).

fécondés qui éclosent dans la nuit du songe poétique, est rendue par le mot *încolțire* [germination], une modulation qui met l'accent non pas sur le résultat (*l'éclosion*), mais sur le processus de gestation nécessaire pour que l'idée prenne forme et se matérialise en poème :

Une éclosion d'ovules d'or dans la nuit fauve des vasières (Pluies I : 141)

O încolțire de ovule de aur în nopatea roșcată a nămolurilor (77)

Par ailleurs, la modulation est l'écart le plus courant qu'on enregistre par rapport à l'original, déterminée par un choix subjectif du traducteur et non pas par la divergence des systèmes conceptuels ou grammaticaux des deux langues. Ainsi, dans les exemples ci-dessous, Rău substitue un caractérisant de hauteur (*ses hautes plantes*) par un caractérisant de longueur (*lungile-i plante* [ses longues plantes]) ou encore il remplace la quantité (*peser*) par la longueur (*a măsura* [mesurer]) :

Comme l'épouse de Cortez, ivre d'argile et peinte, entre ses hautes plantes apocryphes (Pluies III : 143)

Ca soția lui Cortez, îmbătătată de luturi și pictată, între înaltele-i plante apocrife (79)

La nuit venue, les grilles closes, que pèse l'eau du ciel au bas-empire des taillis? (Pluies IX : 154)

Noaptea sosită, obloanele lăsate, măsoară, ce, apa cerului în lumea de jos a crângurilor? (89)

Dans d'autres cas le traducteur substitue une réalité extralinguistique à une autre. Ainsi, il emploie le mot *colon* [colon], qui désigne un cultivateur ou un ancien soldat, de condition libre, mais assujéti à la terre qu'il travaille pour le compte d'un propriétaire, et lui donne comme équivalent le mot *habitant*, qui renvoie à une personne vivant ordinairement dans un lieu déterminé. Cette réécriture évoque la condition de colonie de la Guadeloupe lorsque Perse y naît :

[...] où l'Indienne ce soir logera chez l'habitant... (Pluies III : 143)

[...] unde la noaptea Indiana va locui la colon (79)

Parfois la modulation comporte un changement subtil du sens de l'original, surtout lorsque la métaphore porte sur les malheurs de la guerre soldée par un entassement de victimes dans les ossuaires. Pour tirer un signal d'alarme contre tous ces bouleversements, le traducteur met l'accent sur le but visé, l'idée de reprise du contrôle, de ressaisissement, de perception correcte de la réalité par les gens de guerre, ceux qui dressent les peuples les uns contre les autres et non sur le moyen utilisé (l'éventail). De la sorte il se sert du verbe pronominal *a se dezmetici* [revenir à soi, reprendre ses esprits], à l'encontre de la construction française à pronom indéfini *qu'on évente l'homme* que St.J.Perse utilise plutôt dans le sens de faire rafraîchir la tête, libérer l'homme de ses visions par qqn d'autre :

Et qu'on évente sur sa chaise, sur sa chaise de fer, l'homme en proie aux visions dont s'irritent les peuples. (Pluies VI : 147)

Și se dezmeticească pe scaunul său de fier, omul pradă vedeniilor ce întărită popoarele. (82)

La synecdoque représente, elle aussi, une façon de changer l'original, même si l'éloignement par rapport au texte source n'est pas si grand qu'on puisse le considérer comme

une trahison. Ainsi, dans la métaphore du *fléau de l'esprit* (*Pluies IX* : 154), le *fléau* est le bras de la balance, ce que Rău a rendu en roumain par *cântarul spiritului* [la balance de l'esprit] (89). Chez lui on remarque également des modifications dans l'ordre des mots, et même des ajouts qu'il estime nécessaires pour une meilleure compréhension. En voilà quelques exemples, où l'on remarque facilement une disposition différente des mots dans la phrase :

L'argile veuve sous l'eau vierge, la terre lavée du pas des hommes insomniaux (*Pluies I* : 141)

Sub apa virgină, argila văduvă, pământul spălat de pașii celor fără somn (77) [Sous l'eau vierge, l'argile veuve, la terre lavée par les pas de ceux sans sommeil]

[...] *fait lever sur leur claies les Princes grabataires* (*Pluies V* : 147)

[...] *face ca Prinții care Țac să se ridice de pe rogojinile lor* (82) [fait que les Princes qui gisent se lèvent de leurs claies]

Tous ces transformations, changements et aménagements de l'original font preuve du talent de Rău qui a réussi ainsi, par une réécriture inspirée, à transmettre le souffle dramatique, méditatif, narratif et contemplatif de l'original de façon très naturelle en roumain, langue accueillante avec des affinités évidentes pour le français.

En guise de conclusion on peut affirmer que Rău, ce poète–traducteur qui a orienté sa propre création littéraire dans une direction esthétisante, a manifesté un intérêt particulier pour la poésie de St.J.Perse, qu'il a pratiquement réécrite en roumain, devenant, sinon l'égal du poète, du moins un excellent médiateur culturel. Cette tâche passionnée et passionnante a duré presque 40 ans et a contribué de façon décisive à la pénétration de ce genre de poème en prose ou de prose poétique dans la littérature roumaine. Grand admirateur du lyrisme arborescent, solennel de St.J.Perse, de son langage précieux et raffiné, plein d'accents philosophiques et d'allusions culturelles, Rău a offert aux lecteurs roumains un texte de « second degré » dérivé de l'original d'une remarquable valeur esthétique. Et l'enjeu sur la fidélité par rapport à la lettre et à l'esprit du texte source s'est avéré gagnant, puisque les rééditions de ses traductions prouvent que sa première version n'a pas été érodée par le temps et par les changements de goût des lecteurs. Dans les préfaces aux éditions de 1969, 1983 et 2007, Rău explique sa fidélité au texte original par les ressemblances évidentes entre le français et le roumain, deux langues romanes, et par le caractère accueillant du roumain. Pourtant, il dévoile aux lecteurs ses efforts pour garder le rythme intérieur, les assonances, les rimes sporadiques, les répétitions et les reprises qui contribuent à la tonalité grave des poèmes de St.J.Perse, en suivant de près la structure lexicale, syntaxique et sémantique de l'original. De même, il a essayé de rendre en roumain aussi scrupuleusement que possible les métaphores sibyllines et les analogies insolites de ce poète situé en marge des mouvements littéraires, difficile à appréhender. Il s'est servi d'équivalents qui préservent le mystère et le caractère figuré des tropes, afin de se plier au mécanisme de création des images poétiques. Et, surtout, il a gardé partout les accents lyriques personnels de St.J.Perse, ses particularités, sa marque spécifique qui le distinguent de ses contemporains, lui accordant le statut de *surréaliste à distance*, comme disait André Breton.

BIBLIOGRAPHIE :

- ANTOINE, Régis (1992). *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe, Martinique* (2^e éd). Paris : Karthala.
- ASTINGTON, Eric (1983). *Equivalences*. Cambridge : Cambridge University Press.
- BENSIMON, Paul (1990). Ces métaphores vives... La traduction des adjectifs composés métaphoriques. In *Palimpsestes 2. Traduire la poésie* (pp. 83-108). Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- BÉHAR, Henri (1981). La réécriture comme poétique – ou le même à l'autre. *Romanic Review*, 72, 51-65.
- BERMAN, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. Paris : Gallimard.
- CORDONNIER, Jean-Louis (1995). *Traduction et culture*. Paris : Didier/Hatier.
- EVERETT, Jane (2003). Réécrire. In Jane EVERETT, François RICARD (eds.), *Gabrielle Roy réécrite* (pp. 14-25). Québec : Nota bene, coll. Séminaires.
- GARDES-TAMINE, Joëlle (1996). *La rhétorique*. Paris : Armand Colin.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil. Coll. Poétique.
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York : Routledge. Coll. Translation Studies.
- LOMBEZ, Christine (2008). Réécriture et traduction. In Jean-Paul ENGÉLIBERT, Yen-Mai TRAN-GERVAT (eds.), *La Littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture* (pp. 71-80). Rennes : Presses Universitaires de Rennes. <https://books.openedition.org/pur/35013?lang=fr> [consulté 20.05.2020].
- MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Paris : Gallimard.
- OSIMO, Bruno (2011). *Manuale del traduttore*. Milan : Hoepli.
- OSIMO, Bruno (2004). *Logos Online Translation course*. http://courses.logos.it/plscourses/-linguistic_resources.cap_5_36?lang=fr [consulté 03.05.2020].
- POANTĂ, Petru (1999). *Dicționar de poezi. Clujul contemporan*. Cluj-Napoca : Clusium.
- RAKOVÁ, Zuzana (2014). *Les théories de la traduction*. Brno : Masarykova Universita.
- RICARDOU, Jean (1989). Pour une théorie de la réécriture. *Poétique*, 77, 3-15.
- TOURNIER, Michel (1986). *La goutte d'or*. Paris : Gallimard.

Rescrieri în postmodernismul rus

Rewriting in Russian Postmodern Literature

CECILIA MATICIUC

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Cuvinte-cheie

Andrei Bitov;
Venedikt Erofeev;
Saša Sokolov; re-
scriere;
intertextualitate;
postmodernismul
rus.

Keywords

Andrei Bitov;
Venedikt Erofeev;
Sasha Sokolov;
rewriting; inter-
textuality; Russian
literary postmo-
dernism.

Acest articol abordează primele „rescrieri” postmoderne din literatura rusă (*Casa Pușkin* de Andrei Bitov, *Moscova – Petușki* de Venedikt Erofeev și *Școală pentru proști* de Saša Sokolov). Acestea reiau și resemantizează elemente ale literaturii clasice, oscilând între conservarea textului-sursă (prin adaptare, aluzie, citat) și subminarea acestuia (prin transformări făcute într-o manieră ironică sau ludică). Prima parte a articolului prezintă contextul în care au fost scrise aceste romane (anii 1970), relevant pentru ideea că rescrierea este, în cazul lor, o strategie de elaborare a unui text subversiv. A doua parte este consacrată analizei unui cod cultural – duelul – care funcționează ca un reactiv în interacțiunea cu elemente ale realității sovietice contemporane scriitorului. Operele canonice rescrise sunt *Evgheii Oneghin* și *Un erou al timpului nostru*. În ultima parte a articolului este analizat modul în care intertextul biblic este absorbit și resemantizat în romanele lui Venedikt Erofeev și Saša Sokolov. Ambele sunt rescrieri complexe, foarte diferite, însă ceea ce le apropie este faptul că reiau episodul răstignirii: Erofeev construiește un final biblic și kafkian totodată, iar Sokolov dă acestui episod forma unei povestiri pentru elevii unei școli speciale.

This paper discusses the first postmodern novels in Russian literature (*Pushkin House* by Andrei Bitov, *Moscow-Petushki* by Venedikt Erofeev and *A School for Fools* by Sasha Sokolov) as „rewrites”. They resume elements of classical literature, oscillating between the preservation of the literary model (by adaptation, allusion, quotation) and undermining (by transformations made in an ironic or playful manner). The first part of the article analyzes the context in which these novels were written, relevant to the idea that the rewriting is, in their case, a strategy for writing a subversive text. The second part deals with “the duel” – a cultural code in Bitov’s novel, important for his capacity to reveal elements of Soviet society in the 1960’s – 1970’s. Bitov rewrites mainly *Eugene Onegin* and *A Hero of Our Time*. The last part of the paper deals with biblical intertext in the novels of Erofeev and Sokolov. Both are complex and very different rewrites, but what brings them together is the fact that they rewrite the episode of the crucifixion: while Erofeev chooses a biblical and Kafkaesque ending, Sokolov resumes this episode as a story for special school students.

1. Trei romane antisovietice

Un filolog pasionat de literatura rusă luptă în duel cu un coleg, folosind pistoalele lui Pușkin, în clădirea Institutului de Literatură Rusă din Leningrad. Un alcoolic răătăcește prin Moscova, încercând să ajungă la gara Kursk, pentru a merge la Petușki. Un copil cu dizabilități intelectuale, elev al unei școli speciale, creează o lume paradisiacă într-un monolog fascinant.

Acestea sunt liniile principale din romanele *Casa Pușkin* de Andrei Bitov, *Moscova – Petușki* de Venedikt Erofeev, respectiv *Școală pentru proști* de Sașa Sokolov – primele scrieri postmoderne din literatura rusă, din anii 1970, foarte relevante pentru ceea ce se întâmplă după „dezgheț”, când realismul socialist începe să-și piardă autoritatea, iar literatura scapă de sub controlul ideologiei. Postmodernismul rus apare ca o reacție împotriva realismului socialist, spune Mark Lipovețki, delimitând specificul postmodernismului rus în raport cu cel occidental:

На Западе постмодернизм рождается из процесса деконструкции монолитной, высоко иерархизированной культуры модернизма, канонизированного авангарда. У нас эквивалентом такого культурного монолита становится соцреализм¹. (Липовецкий, 1997: 299)

Ideologia realismului socialist dictase literatura oficială decenii întregi. După această perioadă marcată de sincopă în dezvoltarea organică a literaturii, scriitorii se întorc la clasici, la literatura vie, funcțională, capabilă să genereze texte noi. Are loc o recuperare a tradiției, cu o atitudine de cele mai multe ori ironică și ludică, cu o suprapunere a registrelor stilistice, adică un proces de rescriere, pe care îl experimentează și Andrei Bitov (exemplar), și Venedikt Erofeev (spectaculos), și Sașa Sokolov (tulburător). Am în vedere rescrierea așa cum este teoretizată de Christian Moraru² – ca fenomen postmodern, cu trăsături specifice, care îl diferențiază de aparițiile lui anterioare în istoria literaturii³.

Afirmația “Rewriting is both a symptom and an active instrument” (Moraru, 2001: 9) este susținută din plin de cele trei romane discutate aici. În literatura rusă, procesul de rescriere este un simptom al transformărilor din epocă și, în același timp, un instrument al reacției împotriva realismului socialist. Rescrierea devine o strategie de elaborare a unui text subversiv, adeseori încifrat. Tocmai de aceea, receptate ca fiind antisovietice (ceea ce și erau), aceste romane nu au fost acceptate pentru publicare.

Totuși, literatura interzisă își găsește întotdeauna drum spre cititori. Romanele au circulat în samizdat (*Moscova-Petușki* a ajuns la public și sub forma unei înregistrări, în lectura autorului) până în 1987-1989, mult după ce fuseseră deja citite în întreaga lume. Cartea lui Venedikt Erofeev apăruse în 1973 într-o publicație din Israel și se impusese drept una dintre principalele realizări ale secolului XX. Debutul lui Sașa Sokolov a fost considerat cea mai importantă

¹ În Occident, postmodernismul ia naștere din deconstrucția culturii monolite, bine ierarhizate a modernismului, a avangardei canonizate. La noi, echivalentul unui asemenea monolit cultural este realismul socialist.

² Utilizez terminologia propusă de Christian Moraru (2001): *rewriting* – rescriere (procesul de a rescrie), *rewrites* – rescrieri (textele obținute în acest proces), *rewritten* – texte rescrise (opere-sursă), *rewriter* – rescriitor.

³ Scriitorii ruși de la începutul sec. XX făcuseră exercițiul rescrierii. Sunt reluate tipologii și subiecte. Cehov preluase tipologia „omului mărunț”, rescriind *Mantaua* lui Gogol (totuși, abordând diferit această tipologie) în *Moartea unui slujbaş*, *Grasul și slabul*. Leonid Andreev și Ivan Bunin rescriu *Crimă și pedeapsă*, într-o formă în care personajele lor cunosc romanul dostoevskian și polemizează cu ideile lui. Alți scriitori îi pastșează pe Pușkin și pe Gogol.

descoperire literară a epocii. Romanul *Școală pentru proști*, atipic pentru profilul literaturii ruse de până atunci, apăruse în 1976 la o editură americană, cu implicarea unei adevărate rețele de spionaj: a fost trimis în America prin Egipt, prin poșta diplomatică, cu ajutorul unor cunoștințe ale tatălui scriitorului, fost funcționar al ambasadei URSS în Canada. Editura respectivă i-a trimis manuscrisul lui Vladimir Nabokov, pentru recenzare. Răspunsul a venit prompt și laudativ: „o carte fascinantă, tragică și extrem de tulburătoare”. Mai adaug faptul că romanul i-a plăcut și lui Brodski. Începuse procesul de renaștere a literaturii ruse.

Andrei Bitov a încheiat romanul *Casa Pușkin* în 1971, după șapte ani în care adăugase noi capitole, personaje și linii narrative unui text la care a început să lucreze după ce a asistat la procesul lui Iosif Brodski. Ceea ce începuse ca o povestire despre un duel, subversivă prin aluzia la o confruntare cu Puterea, devine episodul central într-un montaj caleidoscopic din care nu lipsesc „anexe” relativizante (numite „versiune și variantă”) și comentarii – semne ale influenței lui Nabokov din *Darul* și *Foc palid*, însă acestea nu au nimic în comun cu cele nabokoviene; deosebirea, esențială pentru contextul politic în care scrie Bitov, este că dezvăluie viața literară și statutul scriitorului în cultura sovietică. În anii '60, Bitov nu era un scriitor de underground: îi fusese publicat un volum de proză scurtă, renunțase la profesia de geolog și începuse să trăiască din scris. Însă romanul proaspăt încheiat, trimis Editurii Sovremennik din Moscova, are parte de recenzii nefavorabile, iar speranțele de publicare scad. Romanul începe să circule în samizdat și doar câteva fragmente, prezentate drept texte autonome, sunt tipărite în reviste literare. Abia în 1977 va fi publicat integral, la o editură din SUA.

2. Un duel parodic

Spuneam că romanul lui Andrei Bitov „a crescut” dintr-o povestire pe tema duelului. Acesta este unul dintre elementele definitorii pentru literatura rusă clasică, alături de „călărețul de aramă” pușkinian, „demonii” dostoevskieni, lermontovianul „erou al timpului nostru” și altele⁴. Se luptă în duel personajele pușkiniene (Evgheni Oneghin și Vladimir Lenski), personajele lermontoviene (Grigori Peciorin și Grușnițki), Pușkin însuși participă de-a lungul vieții la 21 de dueli (după numărătoarea istoricilor literari), sfârșind prin a fi rănit mortal, într-un duel a murit și Lermontov...

Printre numeroasele etichete care s-au lipit romanului-muzeu *Casa Pușkin* este și aceea de „sistem periodic al elementelor literaturii ruse clasice”. Scenarii epice, personaje, citate cunoscute intră în alcătuirea acestui colaj postmodern, care, mai mult decât oricare altă operă, restabilește legătura cu tradiția literară rusă, periclitată de realismul socialist⁵. Este o narațiune intens intertextuală, ludică și ironică, rodul unui proces de rescriere care poate fi văzut ca un manifest. În același timp, aceasta permite reconstituirea *Zeitgeist*-ului care a produs mutațiile în percepția codurilor sociale, politice și culturale.

⁴ Titlurile capitolelor reiau sintagme ce recuperează textele-sursă, definitiv consacrate și perfect recognoscibile: *Ce-i de făcut?*, *Părinți și copii*, *Un erou al timpului nostru*, *Fatalistul*, *Mascarada* etc.

⁵ Revizitarea clasicii are un dublu rol. În primul rând, este o reacție împotriva falsificării impuse de regimul totalitar, care reușise să-i transforme pe marii scriitori în instrumente propagandistice. Ideologia de partid își construise propriul Pușkin (în 1937, la centenarul morții, festivitățile dedicate scriitorului aveau menirea să camufleze abuzurile și crimele Marii Terori), propriul Tolstoi (Liova Odoevțev își amintește că în copilărie fusese uimit să-l vadă pe unchiul Dickens citind „un alt Tolstoi”) etc. În al doilea rând, se produce un transfer de prestigiu de la autorul canonic la rescriitor. Înainte de orice, literatura de grad secund se legitimează prin asociere cu clasicii. *Plimbări cu Pușkin* a lui Abram Terț (Andrei Siniavski) este o altă rescriere postmodernă demnă de menționat aici.

Alternând conservarea textului-sursă (prin adaptare, aluzie și citat) cu încercarea de subminare a acestuia (prin transformări făcute într-o manieră ludică sau ironică), Andrei Bitov construiește pentru personajele sale (Liova Odoevțev și Mitișatiev, cercetători la Institutul de Literatură Rusă – „Casa Pușkin”) cadrul unei confruntări a cărei cauză principală nu mai este gelozia. Autorul rescrie, recrează scena duelului din *Un erou al timpului nostru*, dar introduce și aluzii la duelul personajelor din *Engheni Oneghin*, totul plasat într-un nou context, privit cu ironie. Cauzele sunt profunde și complexe, dar scena este parodică. Duelul funcționează ca un reactiv în interacțiunea cu elemente ale realității sovietice contemporane scriitorului.

Cum procedează autorul? La începutul capitoului, transcrie fragmente care surprind scene ale duelului din câteva proze ale clasicilor, ordonate cronologic: Baraținski (1828), Pușkin (1830), Lermontov (1839), Turgheniev (1871), Dostoievski (1871), Cehov (1891), Fiodor Sologub (1902). Citite astfel, fragmentele relevă, de fapt, transformările survenite, treptat, în percepția acestui cod cultural. De la seriozitatea cu care abordează acest act de apărare a onoarei personajele scrierilor din prima jumătate a secolului XIX, de la solemnitatea unui asemenea moment în care sunt puse în cumpănă viața și moartea a doi oameni se ajunge, spre sfârșitul secolului, la o anumită lejeritate în ce privește respectarea strictă a regulilor (Stavroghin nu ia duelul în serios, trage intenționat în aer, fapt revoltător, interpretat ca o nouă jignire) sau chiar la necunoașterea regulilor (von Koren, personajul lui Cehov din povestirea *Un duel*, întreabă, amuzat: „Domnilor, cine-și amintește cum e descris la Lermontov?”), urmând ca extrema să fie reprezentată de confruntarea grotescă dintre Peredonov și Varvara (personajele lui Sologub din *Demonul meschin*), în care nu există nici martori, nici pistoale, nici gloanțe; nu e nevoie de toate acestea, pentru că duelanții se... scuiță. În rescrierea lui Bitov, aceste fragmente intră în dialog și între ele, nu doar cu textul derivat.

În *Casa Pușkin*, duelul reprezintă mult mai mult decât momentul în care Mitișatiev trage asupra lui Liova Odoevțev. Conflictul acestor personaje este modul în care scriitorul tratează „lupta de clasă”. În monologul lui Mitișatiev, rostit în seara duelului, „clasele” sunt clar delimitate: „noi” (clasa exploatată) și „voi” (aristocrația), dar și „ei” (evreii). Mitișatiev este „demonul meschin” al acestui roman, dublul negativ al lui Liova și, în același timp, „omul nou” al societății sovietice. Liova este „călărețul sărman” (sintagmă obținută prin contopirea „călărețului de aramă” pușkinian cu „oamenii sărmani” dostoievskieni) al acestei societăți – intelectualul modest, un om banal, unul dintre ultimii aristocrați, care a pierdut măreția și autoritatea clasei pe care o reprezintă. Nici calități precum demnitatea și libertatea interioară nu au rezistat. Liova este un om slab, indecis, ceea ce îl deosebește net de bunicul Modest Platonovici Odoevțev⁶ și de unchiul Dickens, oameni pe care îi admiră, de altfel. Ei au trecut prin lagărele sovietice, dar nu și-au pierdut individualitatea și libertatea interioară⁷, ei au personalitate și continuă să aparțină altei lumi, nesovietice. Bitov vorbește, astfel, și despre o tragică destrămare a unei generații. Conflictul dintre „părinți și copii” reprezintă, aici, dezacordul asupra posibilității de supraviețuire a culturii: după experiența catastrofală a sec. XX, bunicul a înțeles că a fost distrus fundamentul pe care se construiește cultura, iar viața se

⁶ Prototipul acestui personaj este Mihail Bahtin, detaliu relevant când vorbim despre un roman fundamental dialogic.

⁷ În literatura rusă, libertatea este valoarea spirituală cea mai înaltă. Este o constantă, detectabilă în toate mișcările literare care s-au succedat (modernismul Veacului de Argint, avangarda anilor 1920) și în operele care au apărut: romanele lui Bulgakov și Pasternak, poezia Annei Ahmatova și Marinei Țvetaeva, toată literatura neoficială din anii 1960-1970 (Șalamov, Soljenițin, Siniavski). Așadar, și sub acest aspect, postmodernismul rus continuă tradiția modernistă (Липовецкий, 1997).

reduce acum la supraviețuire; Liova, dimpotrivă, are o perspectivă livrescă asupra lumii și crede în literatura rusă ca obiect al exercițiilor intelectuale.

În seara duelului, Liova este de serviciu în clădirea Institutului. Sunt sărbătorile din noiembrie (aniversarea Revoluției), când toți vor să participe la festivități, dar el preferă să își petreacă noaptea aici, cu intenția de a continua să lucreze la articole. Unul dintre ele este consacrat poemului pușkinian *Călărețul de aramă*, iar Liova scrie despre Stat, Personalitate și Forțele naturii (tot o sugestie pentru Putere) – în definitiv, aspecte care trebuie abordate foarte prudent într-un regim totalitar.

Capitolul „Balul mascat” – o rescriere a piesei lermontoviene – surprinde acest spirit al vremii. Festivitățile sovietice sunt un bal mascat, măștile sunt înseși chipurile oamenilor: „Examinăm mulțimea, observăm chipurile, căutăm să le recunoaștem, dar ele nu există” (Bitov, 1997: 219). Depersonalizați, cu un comportament mimetic, ei formează o gloată uniformizată – nimic altceva decât societatea sovietică a anilor 1960:

Mergem în debandadă, în gloată, dar toți în aceeași direcție, ne unim în trupul comun al zilei și facem demonstrația acestui trup. Avem fluier și drapele, cântăm, fără mare convingere, totul este puțin cam prea luminat, căci de dimineată timpul este frumos, suntem jenați noi înșine și privim împrejurul nostru pentru a vedea dacă și ceilalți sunt nedumeriți. S-ar zice că ei nu sunt. Încetăm și noi să mai fim. (219)

Această societate este marcată de minciună, falsitate și înscenări grosolane, astfel încât onoarea nu mai este o valoare. Duelul, menit să apere onoarea, devine un act ridicol. Dueliștii lui Pușkin și Lermontov au chipuri calme, impenetrabile, fac gesturi solemne, spun vorbe memorabile în ultimele clipe de viață. Personajele lui Bitov, în schimb, se urmăresc unul pe celălalt toată seara, cu suspiciune (atitudine esențială în societatea sovietică), iar confruntarea lor trece prin mai multe etape. Mitișatiev face primii pași: aduce votcă, îl provoacă pe Liova să bea cât mai mult, până la atrofierea capacității de percepție a realității, îl provoacă la o competiție frivolă (pe care o și câștigă, reușind să aducă două fete – un succes, totuși, chiar dacă ele sunt timorate și nu vor să bea), iar după ce se întorc de la plimbarea festivă pe străzile Leningradului, începe să-l hărțuiască într-o conversație care scoate la lumină complexul său de inferioritate. Îl ironizează pentru teama de milițianul care a sancționat comportamentul „huliganic” (Liova urcase pe unul dintre lei Amiralității). Mai înainte, îl adusese în institut pe Gottich, despre care îl avertizează că este informator (cel mai probabil, nu este, dar acesta e jocul lui Mitișatiev, amuzat de prudența lui Liova). El este cel care inițiază o discuție periculoasă, despre nobilii care „nu se mai tem de dosare”, rostind cuvinte riscante precum „restaurare” și „libertatea cuvântului”. Seria sinonimică teamă-frică-spaimă revine în aceste pagini, ca reproșuri ale lui Mitișatiev, care nu încetează să-l ironizeze pe Liova, adresându-i-se cu apelativul „prinț”, dar și ca dominantă comportamentală a societății sovietice.

Chiar și așa, încă nu e un duel declarat. E o hărțuire pe care Liova o tolerează, până când antisemitul Mitișatiev face o aluzie la „evreica” Faina, pe care Liova o iubește. Rolurile încep să se clarifice: Mitișatiev este descendent al „oamenilor de prisos”, cinicii Oneghin și Peciorin, iar Liova este descendent al celor fragili și sensibili – Lenski și Grușnițki. Gelozia lui Odoevțev, mai degrabă nejustificată, e mai veche, dar abia acum răbufnește. Se încaieră, se bat „temeinic și sânguincios”, sparg o vitrină din muzeu.

Provocarea la duelul propriu-zis, după toate regulile, nu e altceva decât un reflex literar, livresc. Liova apără onoarea lui Pușkin: „PENTRU EL, n-am să te iert niciodată”, îi spune lui

Mitișatiev, care tocmai spărsese, din greșeală, masca mortuară a poetului. În această rescriere, se aglomerează detalii organizatorice, detalii comportamentale și replici din operele-sursă. Liova repetă replicile lui Grușnițki: „să terminăm mai repede”, „unul dintre noi trebuie să moară”, dar solemnitatea este în permanență subminată de ironie.

„Cadavrul” din sala de muzeu devastată este, ca și pistoalele de duel, o relictă: „Palid, ca iarba albită ce crește pe sub pietre – cu sânge încheșat în părul cărunt, încălțit, și la tâmpale, cu mușegai în colțurile gurii” (243). În țeva pistolului abandonat de Mitișatiev este înfip un muc de țigară „Sever”, iar lângă cadavru se află pachetul de țigări, uitat de autorul crimei, un indiciu rămas la locul faptei (marca de țigări, de proastă calitate, trimite la clasa căreia îi aparține complexul Mitișatiev). Abia după ce iese din clădire își dă seama de indiciul rămas în urmă, iar acesta e un reflex al cercetării filologice, de vreme ce teza lui de doctorat are titlul *Elementul polițist în romanul rus al anilor '60* (Turgheniev, Cernișevski, Dostoievski). Totul e un joc livresc.

3. Intertext biblic și realitate sovietică

Este multă religiozitate, asociată cu multă delicatețe și puritate, în romanele *Școală pentru proști* și *Moscova-Petușki*. Atât Sașa Sokolov, cât și Venedikt Erofeev construiesc două personaje care ilustrează arhetipul nebunului pentru Hristos – acel *iurodivii* pe care îl aduce în literatură și Dostoievski. Prințul Mișkin, băutorul metafizic Venicika Erofeev și copilul cu deficiențe intelectuale⁸ aparțin aceleiași familii spirituale de personaje, al căror prototip este Iisus Hristos.

La Erofeev, beția este nebunie pentru Hristos. „Ce să mai beau în numele Tău?” – se întreabă el, plasând această acțiune în categoria manifestărilor evlavioase. Monologul lui Venicika, adresat lui Dumnezeu, e adeseori patetic: „uită-te și Tu, Doamne, după ce tânjește sufletul meu”, o spovedanie tulburătoare, care vorbește despre singurătatea și inadaptarea băutorului metafizic. „Esențial nu este ce ai băut, ci unde și cu cine” – spune Bitov în *Casa Pușkin*. Pentru Venicika, dimpotrivă, esențial este ce a băut și în ce succesiune, iar lista e lungă: votcă, vinuri și cocteiluri originale, inventate de el. Denumirile lor sunt extrem de relevante pentru modul în care intertextul biblic este grefat pe realitatea sovietică. Rezonanțele biblice („Steaua Bethleemului”, „Balsamul Canaanului”, „Șuvoaiele Iordanului”) și cele comuniste („Lacrima comsomolistei”) coexistă.

Motivul nebuniei pentru Hristos se corelează cu motivul călătoriei. Personajul lui Erofeev călătorește cu trenul spre Petușki, o mică localitate, unde îl așteaptă iubita și copilul. Textele-sursă aparțin lui Gogol (*Suflete moarte*, de la care Erofeev preia și genul – poem în proză) și lui Radișcev (*Călătorie de la Petersburg la Moscova*⁹, lucrare generică, de fapt, pentru acest tip de scrieri, specifice sentimentalismului de secol XVIII). Tot după modelul lui Radișcev, capitolele au drept titluri denumirile stațiilor în care oprește trenul.

Personajul lui Sokolov nu călătorește, dimpotrivă, este captiv într-o instituție (alternativ, școala specială și spitalul psihiatric) care limitează orice libertate. Îi rămâne, în schimb, libertatea de a construi o lume dintr-un flux nesfârșit de impresii, trăiri și asocieri, întrerupte în final doar pentru că „autorului i s-a terminat hârtia”. Acest flux al conștiinței, de un puternic lirism, este semn al influenței lui Joyce (pentru Sokolov, cel mai important scriitor), iar fraza lui Sokolov, cu dimensiunile și ritmul ei, amintește frapant de fraza lui Joyce. Până la un punct, este o rescriere a primei părți din romanul lui Faulkner *Zgomotul și furia*. Ca și personajul scriitorului

⁸ În cultura rusă, condiția de *iurodivii* este desemnată și prin cuvintele *durak* („prost”) și *blajennii* („naiv”, „sărac cu duhul”).

⁹ Nu întotdeauna textul-sursă este superior textului derivat. Cel mai adesea, rescrierea este mult îmbogățită semantic.

american, elevul din *Școala* lui Sokolov suferă de tulburări psihice (dedublare a personalității, receptare neliniară a timpului, memorie selectivă), dar este extrem de receptiv în fața diversității lumii.

Contururile realității obișnuite se estompează, iar în locul ei apare alta, în care timpul se scurge în diverse direcții, granița dintre viață și moarte se șterge, râul Lethe poate fi trecut în ambele direcții, iar moartea nu e definitivă. Ca și romanele lui Nabokov, cartea lui Sokolov este exemplară pentru fenomenul de *ostranenie*. Se conturează o lume cu granițe imprecise, mai degrabă un început de lume paradisiacă, organizată de conștiința copilului – primul om, cel care dă nume lumii.

Paradisul este construit frază cu frază în romanul lui Sokolov. Pentru Venicika, paradisul se află la 120 de kilometri de Moscova: „Petușki¹⁰ este locul în care păsările nu tac nici ziua, nici noaptea, unde iasomia nu se scutură nici iarna, nici vara. Păcatul originar – poate că va fi existat – nu împovărează acolo pe nimeni. Acolo chiar și cei care nu se trezesc cu săptămânile au privirea adâncă și senină” (Erofeev, 2004: 35). În altă parte, imaginea raiului este reluată și completată cu aluzia la prezența iubitei-Sulamita (rescrierea vizează, așadar, și elemente din *Cântarea Cântărilor*), însă totul se întoarce la 180 de grade, într-un mod extrem de ingenios, odată cu trecerea la un nou capitol, deoarece este introdus un personaj absolut neașteptat. Asemenea artificii amintesc de Daniil Harms, un precursor al postmodernismului rus:

Acolo cântecul păsărilor nu încetează nici noaptea, nici ziua, acolo nici iarna, nici vara nu se scutură iasomia – și ce-i acolo, în iasomie? Cine-i acolo, înveșmântat în purpură și în răsucit, cine și-a plecat genele și miroase crinii?...

Și eu zâmbesc ca un idiot și dau la o parte tufele de iasomie...

Orehovo-Zuevo-Krutoe

...iar din tufele de iasomie iese, umflat de somn, Tihonov. (105)

În linii mari, poemul lui Erofeev este o rescriere a Bibliei¹¹, redescoperită în contextul propagandei ateiste sovietice și reinterpretată, cu o nouă sensibilitate. Intertextul biblic este absorbit și resemantizat. Citatele sunt distorsionate, plasate în contexte care ar putea fi blasfematoare dacă nu ar fi salvate de inocența și delicatețea personajului. Cuvintele lui Hristos „Scoală-te, ia-ți patul tău și umblă”, ce marchează o vindecare miraculoasă, devin: „Scoală-te și du-te... să te îmbeți ca porcul”. Și în romanul lui Sokolov apare citatul biblic, inserat în monolog și adus în prozaica realitate sovietică: „Bateți și vi se va deschide” (2011: 35) îi răspunde administratorului copilul, întrebat ce ar trebui să facă pentru a putea intra în locuința vecinei, ca să verifice robinetul defect. În altă parte, citatul biblic este plasat într-o enumerație care surprinde acțiuni demiurgice. Transcriu fragmentul, chiar dacă e destul de amplu, și pentru sonoritatea specială a frazei sokoloviene:

Temă pentru acasă – descrie maxilarul unui crocodil, limba unui colibri, clopotnița mănăstirii Novodevici, descrie trunchiul unui mălin, o meandă a râului Lethe, coada oricărui câine din satul de vile, o noapte de dragoste, fata morgana de deasupra asfaltului fierbinte, o amiază senină la Beriozovo, fața unui fluieră-vânt, colibele iadului, compară o colonie de termite cu

¹⁰ Nu întâmplător, această localitate este centru raional – *raițentr* (rus.) – rai și centru al lumii.

¹¹ Detalii anecdotice, dar relevante în această discuție: despre Venedikt Erofeev se spune că știa Biblia pe de rost și că putea să bea oricât de mult fără să ajungă într-o stare de beție extremă.

un furnicar de pădure, soarta tristă a frunzelor cu serenada unui gondolier venețian, transformă o cicadă într-un fluture, transformă ploaia în grindină, ziua în noapte, pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi, transformă o vocală într-o fricativă, preîntâmpină un accident de tren al cărui mecanic doarme... (25-26)

Însă cel mai spectaculos context pentru citatul biblic este episodul în care Venicika se transformă într-o Șeherezadă care trebuie să-și salveze călătoria, să scape de amenințarea că va fi dat jos din tren. Nimeni dintre navetișii pe ruta Moscova-Petușki nu cumpără bilet – poate doar cei care sunt prea amețiți de băutură, ceea ce atrage dezaprobarea tuturor, inclusiv sau mai ales a controlorilor. Plata călătoriei se face cu băutură și, cum lui Venicika de obicei nu îi rămâne nimic, găsește o variantă originală și foarte eficientă: îi spune câte o poveste din istoria lumii. Controlorul este interesat de o istorie erotică a lumii, ceea ce îi permite povestitorului să dozeze, cu o mare virtuozitate, informațiile și detaliile poveștilor, să contrazică așteptările ascultătorilor și să amâne cât mai mult deznodământul erotic. În rama intertextului din *O mie și una de nopți* sunt inserate elemente biblice și se obține un colaj de citate, corelate în manieră ludică:

Va fi o zi, „cea mai aleasă dintre zile”. În ziua aceea, Simeon cel sleit de puteri va spune, în sfârșit: „Azi îl slobozești pe robul Tău, Stăpâne...”. Iar arhanghelul Gavriil va spune: „Născătoare de Dumnezeu, bucură-te, binecuvântată între femei”. Și doctorul Faust va rosti: „Uite clipa. Lungește-te și oprește-te!” Și toți cei care au numele înscrise în cartea vieții vor începe să cânte: „Isaia, dănuiește!”. Și Diogene își va stinge felinarul. Și va fi bunătațe și frumusețe și totul va fi bine, și toți vor fi buni și, în afară de bunătațe și frumusețe, nimic nu va mai fi și se vor împreuna în sărut...

– Se vor împreuna în sărut?... se bățai Semionici, care-și pierduse răbdarea.

– Și se vor împreuna în sărut călăul și victima; și răutatea, și cugetul, și socoteala vor părași inimile, iar femeia...

– Femeia! fremătă Semionici. Ce-i? Ce-i cu femeia?!

– Și femeia Orientului își va arunca de pe ea feregeaua! Își va arunca definitiv de pe ea feregeaua împilata femeie a Orientului! Și se va culca...

– Se va culca?!

– Da! Și se va culca lupul alături de miel... (Erofeev, 2004: 102)

Pe parcursul unei zile, personajul lui Erofeev trece prin mai multe faze. Mahmureala de dimineață este resimțită drept moarte. Treptat, își revine din mahnureală – stare echivalentă cu învierea, greu de atins, o experiență mistică (o primă etapă este rezumată astfel: „sufeream și mă rugam”). Abia după aceasta începe viața – starea de beție, care duce în final spre un nou supliciu. Este un parcurs halucinatoriu, ciclic, marcat de frică, derută și disperare. Episodul ispitirii (aluzie parodică la cunoscuta scenă din *Frații Karamazov*) îl apropie și mai mult de prototip, subminând, în același timp, gravitatea momentului. Amestecul de solemn și parodic este perfect justificat prin statutul de *urodiviū*, în cazul căruia propovăduirea religioasă și morală este însoțită de o mare libertate ludică. Lucid și experimentat – „Acuși are să mă ispitească, rătănel parșiv!” (118) –, Venicika nu urmează sugestia de a sări din tren în timpul mersului, iar Satana dispare, „făcut de rușine”.

Rescrierile postmoderne reconfigurează scenarii narative și au întotdeauna o componentă hermeneutică, iar la întâlnirea dintre texte, se produce un surplus estetic și semantic. Reluând

episodul răstignirii lui Hristos, Venedikt Erofeev construiește paralelisme narative spectaculoase. Simultan biblic și kafkian, finalul tragic al romanului comunică o durere sfâșietoare, fizică și sufletească deopotrivă. Ostilitatea celor patru agresori (nu întâmplător patru, dacă ne amintim *Apocalipsa*) nu mai este oprită de nimic, iar strigătul „Eli, Eli, lama sabachani?” rămâne fără răspuns.

În romanul lui Sokolov, episodul răstignirii este rescris în capitolul „Testamentul”, sub forma unei povestiri pentru elevii școlii speciale. „Dulgherul din pustiu” e titlul povestirii pe care o spune învățătorul Pavel (Saul) Petrovici: obligat să-și construiască singur crucea, dulgherul este urcat pe cruce, își bate singur cuiele și moare. Dar învățătorul care se abate de la programă este spionat; la geamul clasei, pe scara de incendiu, se zărește din când în când o umbră care îi sperie pe copii; aceștia îl avertizează prin strigăte mute, rămase doar în conștiința lor. „De ce oare nu vă uitați pe geam, învățătorule, de ce?” și „Vai ție, Saul!” au puternice rezonanțe biblice. Atât moartea pe cruce a „învățătorului”, cât și moartea lui Saul sunt coduri culturale perfect adaptate aici: învățătorul Pavel Petrovici va fi dat afară „la cerere”, după ce a riscat aducând în fața elevilor un conținut didactic nepermis în școala sovietică.

BIBLIOGRAFIE:

BITOV, Andrei (1997). *Casa Pușkin*. Traducere de Natalia STĂNESCU. Prefață de Lucian RAICU. București: Univers.

EROFEEV, Venedikt (2004). *Moscova – Petușki*. Traducere din rusă, note și postfață de Emil IORDACHE. Chișinău: Cartier.

HUTCHEON, Linda (1997). *Politica postmodernismului*. Traducere de Mircea DEAC. București: Univers.

HUTCHEON, Linda (2002). *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan POPESCU. București: Univers.

SOKOLOV, Sașa (2011). *Școală pentru proști*. Traducere de Antoaneta OLTEANU. București: ALLFA.

MORARU, Christian (2001). *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University.

БИТОВ, Андрей (2013). *Пушкинский дом*. Москва: АСТ.

ЕРОФЕЕВ, Венедикт (2014). *Москва-Петушки. Записки психопата*. Москва: АСТ.

СОКОЛОВ, Сапа (2018). *Школа для дураков*. Москва: Азбука.

ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. (1997). *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет.

ЕПШТЕЙН, Михаил (2005). *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа.

СКОРОПАНОВА, И. С. (2001). *Русская постмодернистская литература*. Москва: Наука.

Hybridité linguistique et réinterprétation de l'« aventure ambiguë » chez Fatou Diome

Linguistic Hybridity and Reinterpretation of the “ambiguous adventure” in Fatou Diome’s Writings

ALIOUNE DIENG

Université Cheikh Anta Diop, Dakar

Mots-clés

hybridité ;
autobiographie ;
subversion ;
culture ; réinter-
prétation.

Dans sa production romanesque, Fatou Diome aborde la question de l’hybridité dans une démarche plurielle, à la fois linguistique et littéraire, en l’inscrivant dans le thème de l’immigration, c’est-à-dire de l’expérience européenne vécue par l’immigré africain. Lorsque l’immigré quitte sa terre natale pour l’« Eldorado européen », il vise à concrétiser un rêve. À travers l’écriture, Fatou Diome revit et réinterprète l’« aventure ambiguë » de l’Africain en Europe. La création littéraire devient un moment et un moyen de fêter le langage, grâce à l’appropriation et à la mise en scène de la langue par la littérature. La romancière développe une conception originale de l’écriture hybride, comprise comme le dévidement de l’aventure ambiguë de l’immigré au moyen de la création verbale, de la rhétorique et de la caricature. Elle cherche alors à dépasser les thèmes éculés de la révolte de l’homme noir, de la réaffirmation de l’identité culturelle africaine et du racisme. Dans ce tourbillon culturel, la femme « exilée » est en quête de sa propre identité, car elle est le point de convergence de différentes formes d’injustices à l’intérieur et hors de sa communauté d’origine. Son cri, si déchirant, soit-il, tente de transcender le choc des cultures.

Keywords

hybridity;
autobiography;
subversion;
culture; reinterpretation.

In her novel production, Fatou Diome writes on the question of hybridity in a plural approaches, from a linguistic and literary point of view, by including it in the theme of immigration, that is to say in the African immigrant’s European experience. When the immigrant leaves his homeland for the “European Eldorado”, he seeks to make a dream come true. By means of the writing, Fatou Diome relives and reinterprets the African’s “ambiguous adventure” in Europe. The writing becomes a moment and a way to celebrate language through the literature. By using the verbal creation, the rhetoric and the caricature, the novelist develops an original conception of hybrid writing, understood as the storytelling of the immigrant’s ambiguous adventure. She then seeks to go beyond the outdated themes of the black man’s revolt, the reaffirmation of African cultural identity and the racism. In this cultural whirlwind, the “exiled” woman is in search of her own identity, because she is the target of different forms of injustice inside and outside of her native land. Her cry, however heart-breaking it may be, tries to go beyond the cultural shock.

Introduction

L'exil lettré de Fatou Diome (Garnier, 2004 : 30-31) est inscrit dans la perspective de la quête identitaire puisqu'il postule un déchirement entre un ici et un ailleurs, « la communication, permanente entre co-énonciateurs étant placée sous une bipolarité énonciative » (Awitor, 2015 : 10). La référence à la terre natale n'est pas vécue comme un « enracinement littéraire » (Joubert, 2004 : 16), ou comme une simple perte identitaire à l'instar de la génération d'écrivains africains qui, se réclamant de la négritude, se sont engagés pour la reconnaissance de la dignité de l'homme noir. Dans *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, cette expérience de l'ailleurs, si tentante, est culturellement et humainement dévastatrice. En revanche, si l'aventure européenne a exacerbé, chez les romanciers de la migrature, le repli sur soi, elle leur a fait prendre conscience de leur appartenance à un *no man's land* littéraire et a rendu possible leur repositionnement identitaire et esthétique par rapport au choc des cultures.

Ainsi, dans l'écriture de Fatou Diome, le parti pris de l'hybridité linguistique est une posture transversale et subversive pour « comprendre la dynamique de la globalisation culturelle » (Suomela-Salmi ; Gambier, 2011: 7) par le réinvestissement du mythe de Babel dans la création littéraire pour mettre en lumière les « enjeux de la pluralité du monde contemporain » (Khordoc, 2012 : 1). En tant que représentation du choc culturel, cette écriture met en exergue un rapport constructeur à l'altérité, à la langue et à l'identité. Notre objectif est donc de montrer que l'hybridité linguistique, dans sa triple orientation pragmatique, rhétorique et polémique, est une caractéristique essentielle de l'écriture de l'« aventure ambiguë » dans l'œuvre romanesque de Fatou Diome. Son analyse dans trois œuvres fictionnelles de la romancière (*La Préférence nationale*, 2001 ; *Le Ventre de l'Atlantique*, 2003 ; *Kétala*, 2006), épouse les mouvements irréguliers d'une « algue à la dérive » à travers la promotion de la couleur locale mais aussi la satire de l'idéologie communautaire et du repli identitaire.

1. Hybridité, couleur locale et philosophie du ventre

En rapport avec le rêve et le thème de l'ailleurs, l'hybridité linguistique est étroitement liée à la rhétorique lorsqu'il s'agit de faire la critique de l'idéologie communautaire, voire de revisiter le passé. Le témoignage sur la vie collective et le parcours de l'immigré sont associés à une création verbale qui se focalise sur les emprunts lexicaux, de prime abord, en rapport avec la nourriture. À la recherche d'un *chez-soi parfumé de souvenirs d'enfance* (Rebeiz, 2014 : 31), les narratrices des récits de Fatou Diome plongent souvent le lecteur dans le monde de la cuisine sénégalaise. L'hybridité linguistique emprunte à l'art culinaire africain les mots qui traduisent bien la couleur locale : « Mi-journée africaine au paroxysme de la chaleur. Affalés sous le poids du *thiéboudjène*, du *domoda*, du *mafé* ou peut-être terrassés par d'autres plats non moins caloriques, Wolofs, Sérères, Diolas et Toucouleurs sombraient dans une sieste commune aux ethnies locales » (Diome, 2001 : 45). Si l'évocation de l'excès de nourriture caricature la léthargie et l'insouciance imputées à l'Africain par l'homme blanc, elle permet également de mesurer l'intensité des liens qui attachent la mère à l'enfant.

Ainsi, dans le récit diomien, l'amour filial est souvent mis en exergue à l'aide de l'emprunt lexical faisant référence aux sensations liées à la nourriture. C'est le cas dans *Kétala* où Memoria oppose l'affect aux lumières de la science par le recours à l'art culinaire africain : « Muette j'étais là quand elle suivait ses cours et me regardait à la dérobee, évaluant le temps qu'il lui fallait encore subir le supplice des mathématiques, avant d'aller déguster le succulent *thiéboudjène* de sa mère » (Diome, 2006 : 54). La présence de la nourriture est une forme de promotion de la culture locale. Elle relève de la stratégie de captation telle que définie par Maingueneau (1991 :

155), c'est-à-dire une stratégie de réinvestissement, à l'instar de la subversion. Il s'agit de réinvestir un texte porteur d'un capital d'autorité, de *topoi* spécifiques à une culture, dans un autre. Dans ce cas, les emprunts en rapport avec la nourriture transfèrent dans la langue française la mémoire et l'empreinte affective attachées à la culture africaine.

Dans cette même veine, le thé, appelé *attaya*, pendant du *Thiéboudiène* sénégalais (riz au poisson), comporte trois phases de dégustation. Pour la première, « la dose de thé est très forte avec peu de sucre. L'infusion est servie fumante et très amère, difficile à avaler » (Diome, 2003 : 173), c'est le *thé de la mort*, c'est-à-dire de l'expérience amère du choc culturel, des difficultés du premier contact. Lors de la deuxième phase, plus sucrée, la « dose de thé est plus légère et on y ajoute de la menthe, ce qui donne une infusion très agréable à siroter » (Diome, 2003 : 173). Il s'agit alors du *thé de l'amour*, de l'état de grâce en terre étrangère. Toutefois, comme l'amour, ce *plaisir est éphémère et est suivi d'une sorte de réminiscence*. C'est l'instant magique qui réveille les souvenirs. Enfin, dans la troisième et dernière phase de dégustation, *une eau jaunâtre, très sucrée ne portant plus en elle que le souvenir du thé* est proposée, c'est le *thé de l'amitié*, du sacrifice consenti, du choix volontaire et réfléchi ; celui de l'intégration de l'immigré.

Les emprunts lexicaux à la langue wolof sont en rapport aussi avec le besoin d'évasion et renvoient au carnavalesque, c'est-à-dire à une représentation burlesque de la philosophie du ventre, chère à Gaster dans *Le Quart Livre* (1552) de François Rabelais. De ce fait, l'hybridité, soutenant entièrement son orientation burlesque, « assemble l'hétéroclite en vue de produire un désordre réactionnaire » (Djom, 2017 : 199). L'expérience européenne, qui vire au cauchemar, s'accompagne d'un retour aux sources pour recréer l'ambiance idyllique du royaume d'enfance tant chanté par le poète sénégalais L. S. Senghor dans *Chants d'ombre* (1945). En conséquence, l'écriture autobiographique nous introduit, dans l'œuvre de Fatou Diome, « dans les mystères ou les secrets de l'enfance » (Maillard, 2001 : 11).

Une analyse plus poussée montre que les goûts culinaires révèlent l'opposition d'un ici spleenétique, celui de l'exil, et d'un ailleurs, terre d'origine de l'exilée, qui porte la mémoire des références identitaires. Au vu de cette diversité culturelle, l'énonciation littéraire établit un pont entre les langues et les peuples en ayant, bien sûr, recours aux emprunts lexicaux, mais surtout en usant de la modalité autonymique. Dans ce cas, l'emprunt s'accompagne d'un métadiscours, d'un commentaire qui explique dans la langue d'expression le sens du mot emprunté aux langues africaines, plus précisément le wolof : « Hum ! Un *talalé* fleurant bon les épices, un vrai mets royal ! C'est sûr, il n'y a que les femmes de chez nous pour réussir un aussi *délicieux couscous au poisson* (je souligne) » (Diome, 2003 : 27). Par les emprunts, l'énonciation autonymique prend en charge la relation avec l'autre en faisant dialoguer deux langues.

Faire la promotion de sa culture par le truchement de la création verbale revient finalement à réinvestir sa propre langue dans la culture universelle. Il arrive alors que l'emprunt s'insère dans une locution pour établir l'ancrage de la langue locale dans la langue de communication, en confortant l'énonciation autonymique dans sa fonction métalinguistique : « Coumba et sa fille savaient faire œuvre de *téralgane*, bien recevoir un invité. Elles respectaient la *téranga*, l'hospitalité nationale » (Diome, 2003 : 149). Des mots empruntés sont systématiquement expliqués pour faciliter la réception de l'œuvre et renforcer la dimension francophone du texte littéraire. C'est une forme particulière de la défense et illustration des langues nationales africaines. On peut y voir aussi une « tentative d'ancrage au pays natal et de réconciliation avec un passé douloureux » (Rebeiz, 2014 : 31). Cette conception carnavalesque et métalinguistique de l'hybridité est, en réalité, un prologue à la mise en scène de l'« aventure ambiguë » de la femme exilée.

Ainsi, la philosophie du ventre trouve dans la dimension sociale et épique de l'immigration clandestine son terrain de prédilection. La communauté imposant des sacrifices à ses membres, le voyage en Europe est l'arme par excellence brandie pour venir à bout des difficultés de la vie quotidienne et du chômage. Le candidat à l'immigration présente alors l'image d'un kamikaze, incrustée dans une formule célèbre au Sénégal, reprise dans *Le Ventre de l'Atlantique* : « Et même si la vie n'était que sables mouvants, les kamikazes qui affrontaient la pauvreté s'y accrochaient fermement. « "Barcelone ou Barsakh !" Barcelone ou la mort », clamaient-ils ; les contredire, c'était s'exposer à la vindicte publique » (Diome, 2010 : 100). La mission est très simple : il faut partir en Occident pour y récolter de quoi rehausser la dignité de la famille. De la sorte, l'immigration clandestine est un chemin de croix ; l'argent rapporté du voyage du pain béni, un don de soi à la communauté, que Salie, la narratrice du *Ventre de l'Atlantique*, exprime métaphoriquement par la distribution de espèces (pain et vin) dans la célébration de l'Eucharistie : « Mes économies étaient mon corps du Christ, ma peine muée en gâteau pour les miens » (Diome, 2003 : 167).

2. Hybridité, propagande et persécution

L'idéologie communautaire a aussi son système de propagande, décliné sous forme de maximes, qui ont la valeur de slogans, car, au lieu de sensibiliser les candidats à l'aventure européenne sur les risques liés à l'immigration clandestine, elles constituent un encouragement à l'acte. Cette sublimation du risque fait de l'immigration une exigence péremptoire des parents. En cela, le voyage en Occident inaugure une épreuve qualifiante dont la finalité est de réécrire l'histoire d'une famille, d'une communauté tout entière à travers le parcours épique de l'immigré qui revient triomphalement au pays natal. Lié à la suggestion et consubstantiel d'un contexte historique, le slogan, « formule courte, musicale et symétrique » (Maingueneau, 2007 : 150-151), est destiné à fixer dans la mémoire de l'immigré l'association d'une communauté, d'une lignée, d'une famille à un impératif de réussite sociale.

À ce titre, le slogan est l'un des constituants d'une campagne de mobilisation de la jeunesse pour la réalisation d'un idéal de reconquête de la dignité (Maingueneau, 2007 : 151). C'est ce que Fatou Diome (2003 : 163) appelle, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, « l'orgueil identitaire ou la dopamine des exilés ». Le slogan « chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité » (Diome, 2003 : 30 et 178) est un instrument de mobilisation de la force vitale qui dort dans chaque jeune africain pour l'inciter au voyage clandestin vers l'Eldorado occidental. La solidarité africaine, fondée sur le partage et le sacrifice, est l'instrument de l'idéologie communautaire, car un autre slogan subordonne le bonheur individuel au bien-être collectif : « bien de chacun, bien de tous » (Diome, 2003 : 167).

Si le slogan est l'instrument de la propagande idéologique et de la communication efficace, la rhétorique est une arme à double tranchant, dont la modalité peut être méliorative ou péjorative. Du point de vue rhétorico-pragmatique, les tropes tels que la métaphore ou la périphrase servent à l'expression de l'hybridité linguistique, en faisant s'affronter des points de vue narratifs sur le thème de l'immigration. De ce fait, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, deux thèses s'objectent dans l'élaboration de l'idéologie collective. La première, portée par la communauté elle-même, est celle du vieux pêcheur. Son discours opère un renversement du statut social lorsque l'on passe de la société africaine postcoloniale au monde globalisé d'aujourd'hui. Le *vrai modèle* de cette époque contemporaine est le « verni de l'immigration » tel que Wagane, « l'El-hadji aux dents d'or » (Diome, 2003 : 143), qui est passé du statut de « môle » ou apprenti pêcheur à celui d'homme riche. C'est le cas aussi de « l'homme de Barbès », le

premier à disposer d'un téléviseur, de cette « chose étrange », qui symbolise la « magie du Blanc » (Diome, 2003 : 49-85). Ce sont donc ces « dignes fils de chez nous, qui ont été jusqu'au bout du monde chercher fortune et qui répandent le bien autour d'eux » (Diome, 2003 : 124). Cette thèse, amplifiée comme un cri de détresse, donne à la volonté de partir une tonalité tragique que l'échec des immigrés revenus au pays ne fait que renforcer : « *Everything you want you've got it*, Quand on veut, on peut » (Diome, 2003 : 26), répète sans discontinuer le cousin de Salie, refoulé des USA. Ailleurs, dans *Kétala*, c'est par le figement que Mémoria cherche à exorciser sa solitude et sa déception dans le but de resserrer les liens amoureux avec Makhou : « Quand le cheval est lent, il faut l'éperonner » (Diome, 2006 : 253).

En revanche, la thèse de Ndétare, associée à la devise de Coubertin : « Citius, altius, fortius ! », est un appel à un dépassement de soi désintéressé, comme dans le football où il faut jouer « simplement pour le plaisir de la participation et la beauté du geste » (Diome, 2003 : 92). Cependant, cet intellectuel, au-dessus de la mêlée à l'époque impérialiste, mais désigné désormais par des périphrases péjoratives telles que « dépravé blanchi », « perroquet savant », « masque de colon », est devenu l'exemple même du héros déchu, que la communauté noie pour célébrer ses propres demi-dieux. À l'instar des immigrés honnis par le groupe, Moussa et Salie, il fait partie des déchets de la société.

Dans un autre registre, l'onomastique rend compte de la volonté de la société de mettre sur la touche tous ceux qui ont un poids économique faible. Par exemple, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, le personnage de Garouwalé, ce chômeur désœuvré, qui symbolise la parole inutile car qualifié par la narratrice Salie de « pique-feu qui avait toujours quelque chose à redire » (Diome, 2003 : 138), assure le service du thé et rêve en attendant un coup du destin de partir en Europe. Ce nom qui signifie « persifleur », en même temps qu'il renvoie à la marginalité, permet aussi de définir le style subversif même de Fatou Diome, car il suggère également une certaine philosophie de la vie. En conséquence, faire du *garouwalé*, c'est certes une façon de montrer que l'on aime la vie et que l'on fait tout pour garder la forme (Diome, 2003 : 58) afin de supporter la misère, mais c'est aussi se comporter en pourfendeur des certitudes. Ce personnage forme avec le vieux pêcheur le duo qui incarne la tonalité aigre-douce du persiflage dans *Le Ventre de l'Atlantique*.

Dans *Kétala* (Diome, 2006 : 58), la peinture caricaturale de l'ami de Makhou, Mawâss, s'inscrit dans la même veine. Ce nom, qui signifie littéralement « j'écaille ? », énonce implicitement une interrogation oratoire qui réduit le personnage à une simple caricature, celle du pêcheur désinvolte, analphabète et sans finesse et dont l'utilité socioprofessionnelle se limite à l'écaillage du poisson. L'hybridité linguistique se traduit ici par le comique de mot. C'est le cas de Gormâk, dans *Celles qui attendent*, mot qui signifie « vieux » et qui est aussi signe de sagesse. Par antiphrase, il singe l'autorité écrasante de ce vieux mari, grincheux et insupportable, sur son épouse Arame, de loin moins âgée que lui. Le tissu social est donc le lieu de déploiement de la dialectique du centre, espace décisionnel et noyau de l'identité et des valeurs du groupe, et de la périphérie, où sont confinés les *déchets de l'Atlantique*, les rebuts de la société. Ici, s'affrontent l'implacable dictature du nombre et la révolte tragique de l'individu marginalisé.

De ce point de vue, la terre natale évoque en même temps la « réclusion et la perpétuation de traditions critiquables, mais que personne, sous peine d'ostracisme, n'ose publiquement dénoncer » (Diop, 2008 : s. p.). À l'instar de l'Atlantique, ventre mythique rempli de secrets plusieurs fois séculaires, la société des « môl » (pêcheurs), de surcroît insulaire, rejette ce qu'il ne peut digérer, du fait de son organisation insécable fondée sur la répartition des noms de

famille : « Cette société insulaire, même lorsqu'elle se laisse approcher, reste une structure monolithique impénétrable qui ne digère jamais les corps étrangers » (Diome, 2003 : 77). Au sens métaphorique de l'expression, les *corps étrangers* sont les enfants illégitimes (*déchets de l'Atlantique*), mais aussi les immigrés qui ont échoué et les Sénégalais dont le nom patronymique ne correspond pas à ceux de la communauté.

Dans cette problématique de la digestion, c'est-à-dire de l'intégration communautaire, l'hybridation constitue une « résistance aux normes en vigueur, aux diktats d'une communauté » (Suomela-Salmi ; Gambier, 2011 : 8). Aussi, la transfiguration du signifié par le biais des tropes (métaphores, périphrases, antiphrases, comparaisons, etc.) est une forme de dénonciation de l'idéologie communautaire :

La répartition des noms des noms de famille, guère variés, donne à voir la carte précise des quartiers. Voilà ce qui excluait Ndétare, ce Sénégalais de l'extérieur. Il savait que cette microsociété la dégoûterait toujours pour le maintenir à la lisière. Il avait remarqué que certains habitants de l'île disposaient à peine d'un QI de crustacé, mais, méprisé, c'était lui, l'intellectuel, qui avait fini par se trouver une similitude avec ces déchets que l'Atlantique refuse d'avalier et qui bordent le village. (Diome, 2003 : 77)

Chez Fatou Diome, on note donc une conception originale de l'hybridité, élan contestataire qui refuse l'*homogénéisation* (aplatissement des différences), mais aussi le mouvement inverse d'*hyper-différenciation* (Djom, 2017 : 8). L'hybridité linguistique est postulée comme un engagement, dans un double mouvement d'enracinement et de subversion, afin de conjurer les effets pervers du repli identitaire. Par divers procédés rhétoriques (périphrases, proverbes, onomastique...), elle investit le champ de l'injustice sociale pour dénoncer le sort réservé aux marginaux (enfants illégitimes, « étrangers », chômeurs, femmes...).

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la narratrice Salie, enfant illégitime, est étrangère dans sa propre communauté qui la désigne par des périphrases péjoratives et stigmatisantes : « l'enfant de la honte », « la fille du diable », « l'incarnation du péché » (Diome, 2003 : 57). Elle est également méprisée par son *beau-père qui compte sur ses fréquentes maladies pour se débarrasser d'elle*. Ces formules outrageuses frappent tous les *sans-baptêmes*. En cela, la périphrase, négativement connotée, est, chez Fatou Diome, le lieu de déploiement de la diatribe contre l'injustice sociale. Ainsi, le souvenir douloureux du passé est d'une sincérité poignante qui « sert de première justification ou de revendication à l'entreprise autobiographique » (Maillard, 2001 : 18). Le drame est la conséquence d'une iniquité sociale que rien ne justifie. C'est ainsi que toute la communauté se mobilise pour donner une éducation exemplaire aux enfants légitimes alors que les *sans-baptêmes* (bâtards) sont les souffre-douleur de leurs camarades :

Dans la société traditionnelle, si les enfants proprement nés sont éduqués par l'ensemble de la communauté et protégés en vertu du respect dû à leurs parents, les sans-baptêmes, eux, gagnent l'unique droit d'être rossés par qui s'en trouve le prétexte, alibi du reste inutile, puisque le délit jamais amnistié de leur naissance légitime tous les châtimens. (Diome, 2003 : 225-226)

Cette persécution est intensifiée lorsqu'il s'agit des femmes, surtout si elles ne donnent naissance qu'à des filles. C'est le cas de Simâne, la première épouse d'un *verni de l'immigration*, El Hadji Wagane. Elle est appelée la « calebasse cassée », dans la mesure où elle n'a donné

naissance qu'à des « morceaux d'elle-même, c'est-à-dire qu'à des filles ». En conséquence, elle ne peut contribuer à la « pérennité du patronyme Yaltigué » (Diome, 2003 : 145). L'idéologie communautaire reprocherait donc aux femmes leur « incapacité congénitale à présider à la destinée du groupe » (Kesteloot, 2007 : 31). Le regard des hommes sur la femme est le signe d'une persécution séculaire qui justifierait l'isolement de celle-ci, en anathématisant ses traits de caractère en rapport avec l'éternel féminin : « envie », « malignité », « vengeance mesquine », « trahison subite », « bavardage insensé ».

La critique de cette idéologie communautaire se fait également à l'aide d'images qui subliment la souffrance collective et individuelle. Cette apologie de la pénitence et du sacrifice pose comme inévitable la quête de l'ailleurs. Grâce à l'anaphore, le *topos* du départ emplit de son urgence toute l'œuvre de Fatou Diome : « Partir, c'est porter en soi non seulement tous ceux qu'on a aimés, mais aussi ceux qu'on détestait. Partir, c'est devenir un tombeau ambulant rempli d'ombres, où les vivants et les morts ont l'absence en partage. Partir, c'est mourir d'absence. On revient, certes, mais on revient autre » (Diome, 2003 : 227). Le voyage est une quête libertaire, mais suicidaire, celle de « s'envoler libre, libre comme un papillon mauve qui s'en irait butiner l'arc-en-ciel » (Diome, 2006 : 272).

Par conséquent, la souffrance est une malédiction qui poursuit les personnages féminins des romans de Fatou Diome, car, partout où ces exilées vont, « elles dérivent comme des algues de l'Atlantique » (Diome, 2006 : 272). À la recherche d'un lieu de renaissance, l'écrivaine « découvre en l'Afrique une terre d'utopie » (Fonkoua, 2004 : 16-23). De ce fait, l'écriture autobiographique « est une investigation parfois délicate à travers la mémoire personnelle ou familiale » (Maillard, 2001 : 23). Cet examen a pour finalité d'interroger « le vrai sens de l'existence » (Diome, 2003 : 138), « ligne fuyante », associée à l'aventure européenne, qui ne mène qu'au « gouffre ».

3. Hybridité et énonciation ironique

Cette expérience du vide s'intègre, faut-il le rappeler, dans un espace bipolaire, un ici et un ailleurs, à l'intérieur duquel l'identité est avant tout une question de différence. Si le repli identitaire se caractérise dans l'ici par le sectarisme, l'eurocentrisme et le racisme sont les tares dominantes dans l'ailleurs. De la sorte, l'hybridité linguistique véhicule des procédés de déformation du signifiant (métaplasme par adjonction à la fin du mot ou épithèse, par exemple). Aussi, on n'hésite pas, dès le premier contact à l'aéroport, par la voix de la speakerine, de mettre les points sur les « i », en « étirant sur le « i » de Paris, comme pour donner à la ville une dimension cosmique : « Mesdames, messieurs, bienvenue à Pariiye ! » (Diome, 2003 : 202).

Par ailleurs, la dérivation lexicale, par le biais de l'anaphore coréférentielle (lexies renvoyant au même contexte), traduit une représentation négative de poncifs en rapport avec l'insouciance, l'ignorance et l'indiscipline des Africains que le « concierge de la Nation » (Diome, 2003 : 203), la police des Frontières, réprime par la violence verbale : « Allez, circulez ! bande de nazes ! La bamboula, ça se danse sous les bananiers. Vous vous croyez à Sandaga ou quoi ? J'ai dit circulez, avant que je ne vous amène à la Gueule tapée » (Diome, 2003 : 241). L'emprunt lexical, dans l'énonciation polyphonique, nourrit la caricature de l'étranger par le jeu de la subversion. Les mots de l'autre alimentent, à rebours, le discours raciste et nient toute altérité. L'hybridité linguistique se confond ici avec la polémique dans la mesure où elle met essentiellement en cause certaines valeurs que défend l'Européen (Charaudeau, 1998 : 14), notamment celles qui font référence aux droits de l'homme.

Cette dénonciation du racisme à travers la mise en scène du monstre recourt aussi à la rhétorique par le biais de l'antiphrase. L'hypocrisie et l'arrogance prêtées aux patronnes françaises envers les nounous africaines dans les romans de Fatou Diome correspondent au jeu de subtilités à la française que seule la finesse d'une narratrice cultivée permet de démasquer et de caricaturer. Ainsi, « se faire comprendre, c'est aussi chercher à orienter le jugement du lecteur » (Maillard, 2001 : 24) à travers le choc des voix narratives : « –Ah, je ne m'étais pas trompé, à ton petit accent au téléphone, j'ai compris que tu étais africaine, mais c'est mignon ! Je commençais à me méfier. Ces bonnes femmes-là, quand elles disent c'est mignon avec ce ton nasillard, il faut comprendre : c'est affreux » (Diome, 2001 : 64). Par ailleurs, dans le mode de vie occidental, adopté par le mari de Mémoria dans sa forme immorale et libidineuse, l'hypocrisie permet aussi de sauver la face et de maintenir, dans les ténèbres de l'Occident, un couple en sursis : « Le ravalement, ce n'est pas réservé aux façades des bâtisses, l'humeur en demande parfois, quand on décide de se donner une seconde chance ! Martyres du couple ou proies consentantes, les mordues de l'alliance savent combattre leur juste révolte et dire chéri ; quand elles pensent chien » (Diome, 2006 : 197). L'antiphrase, exprimée par l'usage des anaphores divergentes (*mignon* vs *affreux*, *chéri* vs *chien*), est associée dans cet exemple à des images ayant trait à la souffrance de la femme exilée (Salie, Mémoria), trahie par sa communauté et par son mari et qui souffre le martyr et l'errance.

En outre, le racisme, en France, a son théoricien, dont le nom altéré par métonymie est renforcé par une périphrase cinglante : « Monsieur La Plaie, l'aboyeur de la République » (Diome, 2003 : 217). Son idéologie, chargée des clichés du passé colonial de l'Hexagone, présente l'Afrique comme le continent des *bananiers*, une *cambrousse* où sévissent le mal et l'inculture. La figure de l'Africain est également associée à des poncifs xénophobes. Il est, selon le principe d'une ironie au second degré, l'homme-singe qui ne peut se payer le luxe de « discuter de sculpture sous les bananiers », formulation périphrastique des clichés qui accompagnent la représentation de *Tarzan* (Diome, 2003 : 100). Il est également le *négro* à qui on demande ses papiers en lui faisant comprendre qu'il est indésirable (Diome, 2003 : 106) sur le territoire français, ou tout simplement *ça*, c'est-à-dire l'*omni-niant crachat* césairien, une créature d'un autre âge dont la présence trouble l'ordre du monde civilisé : « C'était donc ça. C'est pour cela qu'on me regardait comme ça. Je n'étais pas moi avec mon prénom, ni madame, ni mademoiselle, mais *ça*. J'étais donc *ça* et pas l'autre. Peut-être qu'en me désignant comme *ça*, Monsieur éprouvait à mon égard le sentiment que m'inspiraient ces mouches qui s'accouplaient dans sa vaisselle » (Diome, 2001 : 67).

Dans le même sillage, suspendu à son rêve de réussite, l'immigré (Moussa) offre son dos à la vendetta des racistes, « aux blagues déplacées, se retenant de boxer les auteurs des injures et des quolibets » : « *Mougne* : apnée, jusqu'à la rive ensoleillée, tenir ! martelait sa voix intérieure » (Diome, 2003 : 100-101). La modalisation autonymique, « par lequel l'énonciateur dédouble en quelque sorte son discours en commentant en même temps sa parole en train de se faire » (Maingueneau, 2007 : 140), rend compte du drame intérieur de l'immigré dont l'attachement à l'espoir annihile toute volonté de révolte. De plus, par sa fonction narrative, elle met en contradiction l'environnement extérieur très hostile de l'immigré et son monde intérieur marqué par le choc des sentiments contradictoires : l'espoir et le désespoir.

Par ailleurs, dans *La Préférence nationale*, la résignation se transforme en une ironie incisive pour répondre à la morgue de Madame Dupont, qui, dans l'intention de montrer la supériorité de la race blanche sur la race noire, singe le « petit nègre » avec une posture de raciste effrontée :

- Toi y en a bien comprendre madame ?
- Oui madame, répliquai-je, en me retenant de sourire.
- Toi en France, combien de temps ?
- Janvier, madame. [...]
- Toi savoir allumer vidéo ?
- Non madame, répondis-je.
- Elle me considéra, mi-maternelle, mi-méprisante :
- Toi tête pour réfléchir ? [...]
- Mademoiselle ma fille pas contente, toi jouer avec elle. (Diome, 2001 : 64-65, 72-73, 75)

Le récit de soi, creuset de la victimisation de l'immigrée, « privilège la pluralité des voix énonciatrices » (Djom, 2017 : 155) pour montrer la tonalité burlesque de la fatuité de Mme Dupont et, au-delà d'elle, l'arrogance ridicule des suprémacistes blancs. L'hybridité linguistique exprime alors avec ironie l'ambiguïté de l'aventure, voire de l'exil en Europe, puisqu'elle « est une frustration, un sentiment d'exclusion, mais aussi une subversion de la langue pour briser la domination et soutenir la revendication » (Djom, 2017 : 149).

De ce point de vue, l'hybridation qualifie l'exilée en tant qu'héroïne d'une aventure intellectuelle et culturelle poussée à son paroxysme. Elle traduit également les limites de l'intégration culturelle, quand bien même elle rétablit l'égalité originelle des races par la voie de l'intellectualisation de la question identitaire :

- Puis se tournant triomphalement vers son mari, avant de me jacter à nouveau elle proféra :
- *Cogitum sum*, je suis pensée, comme dirait Descartes. [...]
- Non Madame, Descartes dit *Cogito ergo sum*, c'est-à-dire « je pense donc j'existe », comme on peut le lire dans son *Discours de la méthode*.
- Chère madame, les enfants de monsieur Banania sont aujourd'hui lettrés. (Diome, 2001 : 75-76)

Ainsi, l'intégration instructive traduit la « manifestation d'un intérêt et d'une connaissance poussés de l'histoire culturelle et intellectuelle française » (Diouf, 2013 : s. p.). Comme le souligne Diané (2016 : 165), les « Européens devront apprendre à écouter ceux qui étaient pendant longtemps bâillonnés ». Cette posture énonciative est renforcée par l'ironie, en ce sens que l'ironiste retourne « son propre énoncé à travers une mise en scène où il prend ses distances à l'aide d'un certain ton et en faisant entendre par la bouche d'un personnage ridicule une parole sérieuse mais déplacée » (Maingueneau, 2007 : 153-154). La rencontre avec l'autre, c'est-à-dire le contact avec l'étranger, est donc une « épreuve éthique plus importante même que la connaissance du monde » (Suomela-Salmi ; Gambier, 2011: 11).

Du fait de l'imitation, toute langue est vecteur d'une culture. Parler la langue de l'autre, c'est courir le risque de l'assimilation et du complexe d'infériorité. Le retour de l'exilée marque un autre choc, celui de constater le degré d'assimilation de ses congénères. L'hybridité linguistique s'interprète dans ce cas comme le recours au mot valise, par exemple « Francenabé » (Diome, 2003 : 197), pour peindre le ridicule du Noir assimilé et complexé face à un(e) compatriote de retour de son exil européen. Elle se manifeste aussi sous la forme de métaplasmes qui relèvent plutôt du comique de mots. L'altération du signifiant rend compte de celle de la réalité, c'est-à-dire du mythe de l'Eldorado européen que l'immigré essaie de

prolonger dans l'imaginaire de ses compatriotes. C'est le cas des parents de Makhou dans *Kétala* : « C'est à ce moment-là que Makhou se fit engager comme manutentionnaire dans une grande entreprise, mais pour le chic, ils disaient : logisticien » (Diome, 2006 : 166). Ce terme déjà galvaudé est surdéterminé, par métaplasme (déformation du signifiant par blésité), dans la bouche de la mère de Mémoire : « Ma fille est en Frânce avec son mari, Makhou est *lozisticien* dans une grande *entarprise* à *Esrasboure* ! » (Diome, 2006 : 167). Ces formes variées de métaplasmes par adjonction, substitution ou inversion de phonèmes rendent compte de la cacophonie et des amalgames qui accompagnent le tiraillement « entre deux langues et deux pays » (Rebeiz, 2014 : 34), mais aussi de l'altération des messages, voire de la réalité, lorsque l'on passe de la langue d'expression à la langue locale. Le texte littéraire, « situé ainsi en plein cœur des deux acceptions étymologiques de l'hybridité : l'excès, la démesure (*hubris*), d'une part, le brassage fécond, la bâtardise (*hybrida*) lénifiante, d'autre part » (Djom, 2017 : 155), procède par la magie du verbe à la transsubstantiation du lexique banal de la langue étrangère en des mots débordant de poésie parce que porteurs de rêves et d'espoirs.

Par contre, ce panachage incongru devient un moyen de propagande dès lors qu'il s'agit de l'équipe nationale de France. L'intégration n'y serait qu'une façade, une vitrine destinée à renforcer, aux yeux du monde, la notoriété de la France et de ses multinationales, comme le suggèrent l'allitération en « b » et les anaphores lexicales asymétriques dans l'extrait suivant :

Quant à leur politique d'intégration, elle vaut tout au plus pour leur équipe nationale de football. Blacks, Blancs, Beurs, ce n'est qu'un slogan placardé sur leur vitrine mondiale, comme une mauvaise publicité de Benetton, juste une recette : Bœuf, Braisé, Beurré, que les chaînes de télévision s'arrachent à coups de millions. Les étrangers sont acceptés, aimés et mêmes revendiqués seulement quand, dans leur domaine, ils sont parmi les meilleurs. (Diome, 2003: 178)

Par ailleurs, l'hybridation recoupe certains procédés de dérivation par substitution qui parodie les slogans publicitaires et le tapage sur la diversité culturelle qui préside au choix des joueurs de l'équipe nationale de France. Cette forme d'intégration, par laquelle le Noir perd son âme puisqu'il s'insère dans une culture qui ne lui reconnaît de dignité que celle que lui procurent ses performances, est une « nourriture, une déjection de la conscience du pays des droits de l'homme » (Diome, 2003 : 107). Ce mot valise, en établissant la relation entre la mort et la nourriture, manifeste ainsi la désillusion qui est toujours au bout de l'aventure européenne lorsque l'immigré découvre qu'il est et restera un éternel exilé. Ainsi l'écriture autobiographique se présente, dans ce cas, comme un témoignage sur une personne, une époque, un contexte, un peuple (Maillard, 2001 : 20). L'hybridité linguistique est à la fois une « fascination pour la diversité linguistique et culturelle et un positionnement par rapport à cette diversité par le biais de la subversion » (Khordoc, 2012 : 2). Elle offre de la France une triste *mine*, celle d'une nation qui prêche l'ouverture alors qu'elle est profondément élitiste et raciste.

Dans cet espace clos, les *Vénus d'Ébène* ont moins de chance que les *Cupidons d'Ébène*, car elles sont victimes de trahison et en proie à la solitude. La création littéraire constitue alors une peinture de la grisaille et de l'insignifiance, désignée dans *Kétala* à l'aide d'une néologie : « minétisme », qui renvoie au chat, à la mine et à la petitesse, par ses origines gallo-romane et latine. Cet élan spleenétique montre que « la nudité du mot ne signifie pas sa vacuité » (Diané, 2018: 162), car la « langue est une vision du monde. » (Djom, 2017 : 151)

Par conséquent, l'hybridité permet « d'inventer, d'apprécier et de participer à la fécondité linguistique » (Djom, 2017 : 151). Elle exprime alors, comme un mot valise, les convulsions du monde intérieur de la femme exilée (Salie, Mémoire, voire Fatou Diome) en proie aux affres de l'ennui : « Le temps ? Alors là, un jour en valait un autre, *électrotempogramme* plat ! Eau de calanque, le temps coulait monotone, comme celui d'une veillée mortuaire » (Djom, 2017 : 117). Prisonnière du temps fugace, l'exilée ne peut que *mot-moter* pour sublimer cette « solitude-vampire » (Diome, 2006 : 207) qui vide sa vie de tout intérêt et ne laissant dans ses veines que le suc nécessaire à la prolongation du supplice, voire de la souffrance inhérente au travail de l'artiste : « Mot-moter, c'est écrire ou parler, mais c'est surtout écrire : c'est tailler, raboter, enfiler des mots, les faire coulisser sur le fil conducteur de la pensée » (Diome, 2006 : 118). C'est donc tronquer le *mot à mot*, établir des raccourcis, puis dériver les mots (par dérivation suffixale : suffixe nominal – *mot-motage* –, puis suffixe verbal – *mot-moter*) en élargissant le champ de leur usage pour englober la complexité de l'humaine condition.

Conclusion

Le récit de l'aventure européenne prend le contre-pied des mirages entretenus par les « vernis de l'immigration » qui cachent la dure réalité de la vie en Europe à leurs compatriotes. De façon générale, l'hybridité linguistique est une mise à nu de cette vie par Fatou Diome. Pour cela, l'écriture se sert de la palette des langues. La connotation autonymique, « caractère réflexif du texte littéraire », et l'énonciation ironique « amplifient la sensation de dégoût en faisant danser les mots dans le système du monde » (Rey-Debove, 1978 : 139).

Pour rendre compte de son « aventure ambiguë », Fatou Diome se définit comme une ouvrière, ou comme une artiste plasticienne, qui se sert de plusieurs matériaux pour satisfaire son idéal de perfection, c'est-à-dire qu'elle utilise toutes les ressources de la création verbale (emprunt, troncation, dérivation, suffixation, mots valises, etc.), toute la gamme des images (métaphores, comparaisons, antiphrases, périphrases, etc.), combinées à l'énonciation ironique, afin de produire un métadiscours « pour revendiquer les attributs du carnavalesque » (Djom, 2017 : 155). Son style est donc comme un mot valise suffixé, une *philosbommie* qui tente de « mettre au jour les labyrinthes de l'âme humaine » (Diome, 2006 : 124), de créer une symbiose indéfiniment requinquée, une parole de l'urgence, « à la croisée de deux langues, sous l'apparence lisse de ces mots français polis comme la pierre des bénitiers, qui fait jaillir un monstre qui jouit de ne jamais être content de soi » (Kristeva, 1995 : s. p.).

BIBLIOGRAPHIE :

AWITOR, Francis Etsè (2015). Ici et ailleurs : la notion de frontière(s). *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. *Acta Iassyensia Comparationis*, n°16, vol. 2, 9-17.

CHARAUDEAU, Patrick (1998). L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit. *Le Français aujourd'hui*, 123, 6-15.

DIANÉ, Alioune-Badara (2018). Représentations de l'Europe : répulsion-attraction. In Anna Paola Soncini (coord.), *Raconter l'Europe* (pp. 161-171), Actes du colloque du 12-13-14 octobre 2016. Bologne : I Libridi Emil.

DIOME, Fatou (2001). *La Préférence nationale*. Paris : Présence Africaine.

DIOME, Fatou (2003). *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Éditions Anne Carrière.

DIOME, Fatou (2006). *Kétala*. Paris : Éditions Anne Carrière et Éditions Flammarion.

DIOME, Fatou (2010). *Celles qui attendent*. Paris : Éditions Flammarion.

DIOP, Papa Samba (2008). Écriture et émigration : les auteurs francophones subsahariens. *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, n°17. <WWW: http://www.inst.at/trans/-17Nr/3-4/3-4_diop.htm. > [consulté le 16 novembre 2017].

DIOUF, Denis Assane (2013). Fatou Diome : L'autre visualisation de l'émigré et l'exception dans la mise en écrit de l'émigration. *Éthiopiques*, n° 90, *Littérature, philosophie et art : Penser et représenter l'ethnie, la région, la nation*. <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1858> [consulté le 8 février 2018].

DJOM, Maurice Simo (2017). *L'Hybridité dans le roman autobiographique francophone contemporain*. Paris : Éditions Connaissances et Savoirs.

FONKOUA, Romuald-Blaise. La place actuelle de l'Afrique dans la littérature française. *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n° 153, *Voyages en Afrique : de l'explorateur à l'expert*, janvier-mars, 2004, 6-23.

GARNIER, Xavier (2004). L'exil lettré de Fatou Diome. *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, n°155-156, Cahier spécial, *Abmadou Kourouma : l'héritage*, 30-35.

JOUBERT, Jean-Louis. Littérature africaine, littératures nationales : contours et limites. *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, n°155-156, Cahier spécial, *Abmadou Kourouma : l'héritage*, juillet-décembre 2004, 16-21.

KRISTEVA, Julia (1995). Bulgarie, ma souffrance. *L'Infini*, 51, 42-52. <<http://www.kristeva.fr/bulgarie.html>> [consulté le 4 novembre 2019]

KESTELOOT, Lilyan (2007). *Introduction aux religions d'Afrique noire*. Dakar : IFAN-NEAS.

KHORDOC, Catherine (2012). *Tours et détours : le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

MAILLARD, Michel (2001). *L'autobiographie et la biographie*. Paris : Nathan/VUEF.

MAINGUENEAU, Dominique (1991). *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette.

MAINGUENEAU, Dominique (2007). *Analyser les textes de communication* (2^{ème} édition). Paris : Armand Colin.

REBEIZ, Mireille (2014). Berkane ou le déracinement dans l'hybridité identitaire. *New Readings*, 14, 31-41.

REY-DEBOVE, Josette (1978). *Le Métalangage : étude du discours sur le langage*. Paris : Armand Colin.

SUOMELA-SALMI, Eija & GAMBIER, Yves (coord.) (2011). *Hybridité discursive et culturelle*. Paris : L'Harmattan.

De l'aller au retour : réécriture de l'Algérie et interculturalité dans *La disparition de la langue française* d'Assia Djébar

From the Outward Journey to the Return: the Rewriting of Algeria and the Interculturality in Assia Djébar's Novel *La disparition de la langue française*

ACHILLE CARLOS ZANGO
Université de Bamenda

Mots-clés

réécriture ;
interculturel ;
histoire ;
migration ;
identité ;
mémoire.

Dans son roman *La disparition de la langue française*, Assia Djébar, à travers son personnage central l'Algérien Berkane, peint les douleurs de l'exil. Cependant, à la découverte de la mémoire algérienne à son retour en terre natale après vingt ans, cette douleur va davantage se renforcer à la vue de son Algérie en décrépitude. Dès lors, le retour est à son tour vécu comme un moment de choc, de perte qui ne seront surmontés qu'à travers ses beaux moments passés en France avec la Française Marlyse/Marise. Dans cette situation duelle, on découvre finalement un personnage interculturel qui navigue désormais entre deux terres, deux cultures avant de disparaître finalement comme cette langue française dont il en était l'incarnation et surtout le symbole.

Keywords

rewriting;
intercultural;
history;
migration;
memory.

In her novel entitled *La disparition de la langue française*, through the main character, the Algerian named Berkane, Assia Djbar depicts the pains of exile. However, in the process of discovering the Algerian memory on his return to his native land, after twenty years of exile, these pains will be further reinforced at the sight of his homeland falling apart. Thus, even his great return is curiously experienced as a traumatic moment of chock, which can only be overcome in the act of reminiscence of the marvellous time spent in France with the Frenchwoman Marlyse/Marise. In this dual situation, one finally faces an intercultural character, swaying between two lands and cultures, before vanishing away as the French language of which he was both the incarnation and the main symbol above all.

Introduction

Vers les années 1980-1990, l'Afrique a connu une vague importante d'écrivains produisant et résidant en France. Cette migration des auteurs a été également marquée dans la littérature par une forte migration des personnages notamment de l'Afrique vers l'Europe. De tels écrivains,

habités par cette nouvelle pratique scripturale ont d'ailleurs été qualifiés par Jacques Chevrier « d'écrivains de la migritude ». Ils ont en effet succédé aux « écrivains de la négritude » représentés par Césaire, Damas et Senghor avant la vague des indépendances en Afrique. Dans cette nouvelle forme d'écriture, les auteurs ont décidé d'explorer et surtout de décrire les mutations identitaires des personnages africains migrants en Europe.

C'est justement dans ce sillage que l'on peut ranger *La disparition de la langue française* (2006) d'Assia Djebar. Ce roman, en effet, relate le récit de Berkane, notamment son retour en Algérie après vingt ans d'exil en France. Dans ce retour salvateur, le personnage se retrouve sur cette terre formatrice et toute la mémoire algérienne ressurgit pour ne pas dire l'assaille. Dès lors, il se lance dans une réécriture de l'Algérie avant de se sentir tiraillé entre deux cultures et deux espaces : son enfance en Algérie et sa vie adulte vécue en France. De cette dualité spatiale et surtout identitaire, naîtra finalement un personnage pluridimensionnel ou mieux, interculturel.

Dans cette étude interculturelle et donc comparatiste, l'objectif poursuivi par notre réflexion est de montrer comment au retour, Berkane, le personnage-narrateur, fait une réécriture de l'histoire de l'Algérie, lui l'exilé qui est revenu nourri et pénétré par la culture française. Dans une analyse en trois points, ce travail va questionner, d'une part, le retour en terre natale de Berkane, d'autre part, la réécriture de la mémoire algérienne avant de terminer par l'analyse des enjeux interculturels d'une telle réécriture au regard de l'identité désormais plurielle du héros.

1. Le retour en terre natale

« Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays » (13). Ces propos de Berkane dès la première phrase du roman annoncent déjà son retour en Algérie. D'ailleurs, ce retour est marqué dans cette première partie du roman intitulée justement « Le retour ». Une telle présence montre à quel point le retour de Berkane est un moment phare dans son histoire. Cela dit, ce retour pourra être analysé sous deux angles : d'abord comme une nécessité pour Berkane, ensuite comme la quête d'une identité perdue durant ses vingt ans d'exil en France.

1.1. De l'exil à la nécessité du retour

Dans ce premier aspect, nous voulons comprendre comment la nécessité du retour est envisagée par le héros djebarien car tout départ exige à un moment donné un retour. Et à ce sujet, Samuel Trigano souligne que « Tout exil exige un retour ; sans ce retour, il ne serait plus que déracinement » (2005 : 92). Ainsi donc, sans ce mouvement, le retour raterait la chance d'être véritablement un exercice d'initiation que l'homme espère vivre pour se faire une peau neuve.

En rentrant en Algérie dans sa Casbah natale, Berkane quitte sa vie en France. Il y a donc une double dynamique dans le mouvement : quitter et rejoindre. Cette double dynamique exprime également l'image qu'il a des deux lieux. La terre natale jadis abandonnée est maintenant sollicitée, tandis que la terre étrangère n'est plus considérée comme salvatrice. C'est pour cette raison que Berkane va se décider de quitter la France avec tout ce que cela implique (abandon de son travail, fin de sa relation amoureuse avec Marise...), pour rejoindre un autre point, et donc un nouvel espace social. Malgré toute la difficulté financière provoquée par ce retour anticipé, le personnage n'est pas du tout freiné dans sa décision, puisque le retour lui permet de s'adonner à une activité favorite : l'écriture. C'est en ces mots qu'il annonce la nouvelle à ses collègues : « Je vais prendre ma retraite anticipée. Pas une retraite complète, je le sais, la moitié, ou à peine un peu plus, de la pension normale. Mais en décidant d'aller vivre au

pays, cela me suffira bien ! [...] Je vais me remettre à écrire ! J'aurai besoin alors de tout mon temps » (19).

Le nouvel espace que Berkane veut rejoindre est un espace retrouvé, car déjà familier depuis son enfance. Et, cela est d'autant plus urgent que dans son exil, il n'a plus trouvé la pleine satisfaction de vivre au point de prendre une retraite anticipée. Et, en passant, on peut noter que le mot « exil » est d'origine latine, « *exilium* », et signifie « hors d'ici », « hors de ce lieu ». Sous le toit de ce terme se regroupent d'autres mots comme : bannissement, déportation, expatriation, expulsion, proscription, relégation, transportation. En général, l'exil est considéré comme un mouvement, un « va et vient » mais toujours avec une perte certaine de la terre natale. Pour retrouver cette terre, Berkane décide de prendre un nouveau départ en revenant au milieu des siens. Il doit rompre ainsi avec l'exil, retrouver son pays et sa langue : un pays, une langue, une histoire : « j'ai la sensation d'être venu jusque-là pour déposer ces deux décennies d'exil » (49). L'histoire dans ce roman devient de ce fait, celle d'un homme de retour au pays après vingt ans d'exil en France. Ce récit raconte la vie d'un homme dont la jeunesse est placée sous le signe de la colonisation et de la guerre d'Algérie. Toutefois, le mouvement de la narration débouche sur un présent relatif aux turbulences intégristes et sanguinaires de l'Algérie des années 1990. Il raconte le retour de Berkane au pays à l'automne 1991, suite à une rupture amoureuse avec Marise, une jeune comédienne Française avec laquelle il vivait en France.

Dans ce retour d'exil, on se rend compte que Djébar accorde une grande place à l'histoire. Cette attention ne se limite pas uniquement à notre texte d'étude, mais, elle est également présente dans presque toutes ses œuvres de fiction. D'ailleurs, Jeanne-Marie Clerc montre que le retour au passé caractérise la recherche de l'identité chez la romancière algérienne : « La possession de l'identité ne peut passer que par le dialogue établi entre le présent et le passé » (1997 : 58). Plus loin, elle ajoute que ce phénomène est commun à tous les écrivains issus des pays colonisés : « On ne peut concevoir une culture dans les pays autrefois colonisés qu'à travers une recherche des racines » (1997 : 99). C'est la même conception de l'œuvre djébarienne que l'on relève chez Laura Restuccia (2002) qui écrit à ce propos : « La recherche de l'identité, d'autre part, est étroitement liée à la récupération d'une identité historique. C'est ainsi qu'Assia Djébar accepte le défi de réécrire l'histoire de son pays, colonisé et blessé ».

1.2. À la quête d'une identité perdue

La disparition de la langue française propose un certain rapport entre présent et passé. S'inspirant quelque peu de l'expérience proustienne¹, le personnage Berkane exploite ses souvenirs pour retourner dans le passé. Dès son retour au pays, il se plonge dans les réminiscences comme on plonge dans une quête d'un paradis à jamais perdu, celle de la terre natale. Dans cette quête identitaire, il utilise un moyen pour faire ressurgir ou ressusciter du fond de sa mémoire toutes les expériences vécues, y compris cet amour inassouvi avec son amour : la belle Nadja :

J'écris hanté par Nadja, et j'espère qu'elle reconnaîtra ma voix, en me lisant un jour, même à l'autre bout de la terre ! C'est fort improbable, mais pas impossible. J'écris dans son ombre et malgré la séparation. Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis.

¹ Notamment de son roman (1989 – réd.). *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard.

J'écris en terre d'enfance et pour une amante perdue. Ressusciter ce que j'avais éteint en moi durant de si long exil (DLF : 135).

Dans cette quête identitaire, on se rend compte que l'écriture a une place prépondérante. Elle vient ainsi permettre à Berkane de recouper, de recoller et de rassembler, comme une pièce de puzzle, tous ses souvenirs fragmentés et présentés en multiples réfractions. Ceux-ci apparaissent comme des effets d'exigence de l'instant douloureux vécu par le personnage, surtout que ces souvenirs reviennent sans cesse dans la mémoire pour rappeler ces moments ensevelis. Berkane se propose de rattraper, par l'écriture, ce temps qui n'est plus : « Je tente dans le silence, comme une veuve des temps anciens qui doit traverser quarante jours dans le noir ou dans la méditation et dans cette transition, livré à mon incapacité à dire le malaise de mes réactions, je tente, en t'écrivant, de trouver quelques parades » (67-68).

Dès lors, son écriture s'articule dans le sens d'une tentative de réappropriation d'un temps révolu et, pour cela, elle procède par une remontée dans la mémoire, une lecture de l'histoire et une incursion dans la réalité. Cet amour et cette enfance dépassés, révolus, prennent à nouveau corps au bout de la plume. Berkane est conscient du fait que l'exil l'a phagocyté, broyé en quelque sorte, et même pour ressasser ce passé de meurtrissures, il est obligé, malgré lui sans doute, d'écrire dans la langue de l'Autre, celle du pays où il a vécu depuis des années au point de perdre quelque peu ses repères d'origine : « J'écris en langue française, moi qui me suis oublié moi-même, trop longtemps en France » (135).

Ainsi donc, pour apaiser le malaise qui l'habite, Berkane entame une recherche des repères identitaires par une certaine remontée dans la mémoire et les souvenirs du passé. Plus tard, la rencontre avec le lieu formateur, principalement la Casbah, comme espace chargé de mémoire, inspire et déclenche une série de réminiscences. Dès lors, le retour en terre natale est capital pour la découverte de la mémoire individuelle et collective, c'est la réécriture de la mémoire algérienne. On se rend donc compte qu'à son arrivée, la mémoire de Berkane était comme ensevelie. Cependant, le souvenir, à travers l'écriture, la ressuscite comme si le passé, par la chaleur de son corps, par ses événements marquants, ou parfois simplement par son absence, engage le personnage dans une sorte de migration vers le passé pour une découverte de lui-même. Le regard lumineux qu'il jette sur le passé lui permet de retrouver ou de revivre, au moins spirituellement, les années de son enfance vécue à Alger, de réécrire la mémoire algérienne en somme.

2. La réécriture de la mémoire algérienne

Le retour de Berkane lui permet de revivre ce passé qu'il a enseveli durant son exil. Désormais, face à cette terre natale, et à travers l'acte de réécriture qui le plonge dans les souvenirs du passé, il ressuscite la mémoire algérienne à travers sa douloureuse histoire avant de découvrir que cet espace mémoriel s'est davantage enfoncé dans la décrépitude.

2.1. La douloureuse histoire d'Algérie

La sanglante histoire d'Algérie est très présente dans le roman de Djébar. Il s'agit notamment des guerres de libération des années 50-60 qui ont abouti à l'indépendance de l'Algérie en 1962. Ayant vécu ces terribles moments de cette histoire durant son enfance, Berkane décide de revisiter ces moments douloureux. Deux moments marquants de l'histoire d'Algérie sont particulièrement mis en exergue : la bataille d'Alger et les guerres d'indépendance dans les années 60 : « — Tout ce détour, reprit Nadja, pour en venir à un seul jour : celui où

mon grand-père Larbi fut assassiné par le F.L.N., exactement le 10 octobre 1957... La bataille d'Alger allait se terminer peu après ! me rappelai-je. J'avais onze ans juste ; ce sera mon avant-dernière année de classe » (90).

Toute la mémoire sera désormais mise à contribution pour actualiser le passé grâce à l'acte de réécriture. Revivre ces moments est certes atroce, mais Berkane trouve dans leur évocation un moyen de retrouver la stabilité tant cherchée depuis son retour :

Début décembre 60, à Alger, six ans après le déclenchement de la guerre d'indépendance : le feu couve à nouveau, il va fuser, à nouveau [...].

11 décembre : explosion inattendue. Clameurs en gerbes qui montent, mains nues élevées, ouvertes au ciel, ou alors déployant des drapeaux algériens sous le nez de soldats français prenant position, visage de défi criant : « Algérie algérienne ! » [...]

Moi, je vais sur mes quinze ans. Cela fait un an que je travaille... (137).

En se souvenant de cette douloureuse période, Berkane ne manque pas de relever son expérience de la torture car, dès seize ans, il a été arrêté lors des manifestations pendant la guerre d'Algérie : « J'écris là ce que je me suis dit en sortant de cet enfer de la caserne d'Orléans. Bien sûr, j'ai tenu face à la torture. [...] C'est un détail purement visuel qui me reste, que j'ai besoin de décrire, qui fait l'originalité de mon petit calvaire » (163). Le personnage revit de ce fait ces moments dans sa chair. Comment en être autrement pour un jeune adolescent qui ne demandait qu'à s'amuser et à profiter de la vie. Un tel moment a finalement laissé un choc, mieux, un traumatisme dans son esprit, raison pour laquelle dès son retour, le passé l'assaille : « Je ne peux m'empêcher de m'interroger : maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyr va reprendre ? [...] Serais-je rentré pour rester, comme autrefois, à regarder : regarder et me déchirer » ? (179-180)

Comme on le constate, l'histoire d'Algérie est désormais permanente dans la mémoire de Berkane qui a décidé d'y consacrer de nombreuses pages dans son journal intime. Cette histoire sera amplifiée par la découverte d'un espace mémoriel en décrépitude, un peu comme une résurrection du passé. La réécriture du passé se mute en réécriture d'un espace en décrépitude.

2.2. La réécriture d'un espace en décrépitude

Dès le début du roman, Berkane ouvre son récit en nommant l'Algérie, ni comme pays natal, ni comme patrie, mais comme « *homeland* », un mot dont il reconnaît l'étrangeté et qui, du coup, peut être lu comme le signe inaugural d'une certaine distance. Et justement, la lettre qu'il écrit à Maryse pour raconter sa première visite « en territoire d'enfance » sera ponctuée par des idées de frustration, de désolation et de délaissement qui couronnent paradoxalement une quête de lieux d'appartenance ayant débouché sur un néant. Alors, il annote pour lui et pour elle : « Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées, aux oratoires carrefours ! Se sont présentés à moi, ce jour [...], presque en images désolées de manège, tous les lieux ! Mais, je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste ! » (66).

Dès lors, débute une description de la décrépitude des lieux, relevons quelques séquences révélatrices :

Maisons entre des zones d'éboulis, vieilles demeures en ruine et ces ruines commencent à dormir sous des débris, pyramides parfois incontournables de déchets et de fiente, quelques rues au cœur même de ce vieil Alger, avec un côté entier disparu, comme pour laisser la place au vent. La localisation, parfois, des cafés maures, de petites boutiques en désordre mais vivantes, je ne la retrouvais plus, ou difficilement, et les portes anciennes, que quelquefois je reconnaissais, étaient dépourvues de leurs linteaux sculptés finement... (66).

Plus loin, il traduit ce désarroi dans une lettre à Marise ou Marlyse : « Chère Marise/Marlyse, comme ton prénom, ma déception de ce retour à mon quartier, je la découvre double » (67). Après la rencontre de Nadja qui affirme que : « le pays est devenu un volcan » (124), les écrits de Berkane seront datés par des événements marqués au sceau de l'horreur, de l'abominable :

- 30 décembre 91 : Le pays est en pleine ébullition... (131).
- 12 janvier 92 : Le pays vit une révolution : un traumatisme, un coup d'État ? (132).
- 18 janvier : [...] Dans le pays, la violence a déjà commencé, de part et d'autre, mais on évite de la rendre publique (133).
- 14 février : Je me réinstalle en territoire d'enfance, même si ma Casbah s'en va en poussière, en éboulis (134).

Accablé ainsi par les retrouvailles irrémédiablement fissurées d'une Algérie en proie à l'agitation et à la tragédie sanguinaire des années 90, Berkane trouve refuge dans l'écriture. Cependant, il est rendu à ses souvenirs d'une enfance folle dans la Casbah bruyante et gaie des années 50 par Nadja. Berkane retrouve l'apaisement contre le flanc de celle-ci, une jeune femme se balançant entre les deux cultures, et exilée de passage comme lui. Pris dans l'entre-deux des territoires, Berkane vit désormais entre deux cultures.

3. Enjeux interculturels de l'écriture de la mémoire

La littérature interculturelle consiste, pour Dimitrios Politis, en des textes qui « mettent en rapport différentes cultures, le narrateur et les héros (du fait de leur nationalité, religion, tribu, etc.) développant des relations d'interdépendance » (2006 : 240). Ceci pour dire que les œuvres interculturelles ne s'enferment pas dans un univers culturel précis, celui de la terre d'origine ou d'accueil de l'auteur ou même des personnages. Au contraire, ce sont des œuvres qui s'ouvrent sur la diversité culturelle mondiale en mettant en texte des personnages en contact, en échange ou en dialogue avec d'autres cultures comme on l'observe avec le migrant Berkane.

3.1. La migration : un motif de l'interculturel

Coupé de la terre d'origine pendant ses années d'exil en France, Berkane doit assumer un double déchirement : la terre natale qu'il a quittée et celle d'accueil qui se ferme à lui au point de le pousser à retourner en Algérie. Marco Micone explique bien cette situation dualiste : « L'immigré est [ainsi] tiraillé entre l'impossibilité de rester tel qu'il était et la difficulté de devenir autre. Condamné au changement, il en exerce rarement le contrôle » (1982 : 65). Une telle conception montre comment la migration peut favoriser une nouvelle perception de l'Autre et de Soi surtout que « l'image sert à penser, à penser autrement » (Pageaux : 2013).

Dans une telle dualité de l'existence, Berkane se trouve obligé de retourner en Algérie afin de retrouver un certain équilibre identitaire. Mais face aux souvenirs douloureux du passé, doublés par la découverte d'un espace en pleine décrépitude, il se tourne encore une fois, vers la France qu'il a quittée, par le biais de l'écriture. En effet, Berkane se rend à l'évidence que

Marise est cette étrangère qui lui a véritablement permis de s'intégrer en France. Dans l'une de ses conversations téléphoniques avec son frère Driss, il reconnaît : « Marise m'a rendu la paix avec moi-même, moi, l'Algérien émigré, travaillant en France, chez "eux" » (DLF : 131). L'altérité se mue par là même, non plus en une source de malaise et de perturbation de Soi, mais en moyen de construction ou de reconstruction de Soi d'autant plus que « l'éloignement par rapport à Marise restée en France se transforme progressivement en rapprochement dans la mesure où la séparation le ramène à son projet premier : l'écriture » (Hafid Gafaïti, 2005 : 197).

L'écriture devient de ce fait son seul refuge pour remplacer le silence qui l'envahit : « Tout se mêle et tague et fluctue » (DLF : 57). Mais il faut remarquer que cette écriture de Berkane n'est pas seulement moyen d'expression de sa solitude, c'est aussi un moyen pour lui d'entrer en dialogue avec l'Autre, avec Marise qu'il ne reverra plus jamais surtout qu'il n'envoie jamais les lettres qu'il écrit. L'écriture lui permet, le temps de former les lettres sur du papier, de se sentir encore près d'elle. Dans cette perspective, nous avons une toute autre dimension de cette écriture devenue moyen de dialogue et réductrice des distances entre les deux amants. Désormais, le pays de Berkane n'est plus un espace clairement identifiable, c'est-à-dire un espace circonscrit à un territoire aux frontières officielles. Ainsi, en s'exprimant à travers l'acte de l'écriture, le personnage-écrivain Berkane ouvre justement un nouveau chemin, il se situe désormais dans une sorte de « tiers-espace »² ou espace interstitiel qui est une posture et surtout un mouvement de dépassement de Soi.

On constate de ce fait que le héros djebarien a trouvé dans la pratique de l'écriture un moyen pour extérioriser une sensibilité intérieure, exprimer un amour déchirant, l'amour de Marise, l'amour de l'Autre. On conviendra alors avec Loïc Depecker que « les mots ne sont pas seulement des sons et des graphies doués de sens, des instruments à signifier et à communiquer ; ils portent aussi des saveurs et des impressions, des émotions figées, des énigmes ou des symboles » (1988 : 4). Face à la déception ou désillusion provoquée par le « dedans », la terre natale, Berkane se réfugie dans l'écriture pour désormais communiquer et convoquer le dehors devenu source d'apaisement. Le texte devient, alors, le seul lieu où « parler » soit possible. Dans cette perspective, on constate également que Berkane devient un pont entre deux cultures.

3.2. Devenir un pont entre les cultures

L'étude profonde du personnage de Djebar présente l'image d'un pont culturel. En effet, lorsque Berkane retourne en Algérie, on se rend à l'évidence qu'une bonne part de lui est demeurée en France. Dans cette part éloignée, une bonne place est à accorder à son amante Marise à qui il écrit des lettres pour fuir le quotidien morbide. En trouvant dans l'écriture un moyen adéquat de communication, Berkane sait pertinemment que cette pratique a également la particularité de dire plusieurs mondes, fussent-ils opposés historiquement (comme la France et son Algérie natale), et surtout de nommer les choses à neuf. On le voit très bien dans la langue d'écriture de Berkane, une langue hybride, faite du français et de l'arabe. Par cette nouvelle langue, le personnage entreprend de décloisonner les frontières linguistiques entre l'Algérie et la France pour faire naître un nouvel espace, celui textuel où les différences

² Homi Bhabha explore ce concept dans son livre *The Location of Culture* en montrant que la pensée du « tiers-espace » est une posture qui nous invite à repenser les questions d'identité, de diversité, d'appartenance nationale, ainsi que le rapport à l'autre en vue de les dépasser, grâce au concept d'*hybridité culturelle*. C'est donc une pensée de l'émancipation qui tourne le dos à l'analyse des situations coloniales en termes d'exploitation et de domination et aux oppositions réifiées et stériles entre centre et périphérie, identité et altérité.

linguistiques cohabitent, s'interpénètrent et se fusionnent dans une nouvelle langue qui sera partagée à la fois par l'Algérien et la Française. En cela même, Berkane, en tant que personnage-écrivain, devient le symbole de ce passage culturel, il est à l'image d'un pont qui relie la France étrangère à l'Algérie natale.

En vivant entre deux rives, Berkane sert dès lors d'intermédiaire entre deux cultures. Dans cette posture, il incarne le médiateur interculturel que Pascale Solon définit comme un « ensemble des processus de communication liant des cultures différentes » (2004 : 164). Ces différents processus, d'interaction directe ou indirecte entre cultures, reposent en effet sur des constructions identitaires (identité, altérité, stéréotypage) et impliquent, à degrés divers, des intermédiaires, des médiateurs d'autant plus que l'interculturalité elle-même est employée pour décrire les déroulements et les formes d'expression des rencontres entre différentes cultures. Ce rôle est nécessaire pour la communication interculturelle, du moment où les passeurs sont considérés comme des intermédiaires entre les cultures en présence. Au regard de la nature conflictuelle entre les cultures, ils servent de catalyseurs ou de « terrains d'entente culturels ».

On verra ainsi dans le roman, comment le migrant Berkane, au regard de son parcours, promeut les différences et crée des identités nouvelles grâce auxquelles il ne ressent plus que son appartenance multiple face au monde. Cette mutation identitaire fait de lui désormais, selon l'expression de Glissant, un personnage rhizome³ qui, explicitement ou implicitement, symbolise un type d'homme interculturel pouvant servir d'exemple aux lecteurs tiraillés entre deux cultures.

Conclusion

Comme on le constate, l'anxiété du changement qui bouleverse le présent de Berkane, mais surtout son avenir, ne trouve une échappatoire que dans le voyage-retour. Ce temps révolu mais réactualisé, est offert comme modèle d'harmonie, d'où ce mouvement de flash-back qui lui permet définitivement de retrouver le paradis perdu. Il est désormais évident que la réécriture de l'Algérie, dès ce retour, apporte à Berkane un équilibre certain du fait d'avoir retrouvé un environnement familier et même complice. Malheureusement, le héros djebarien va très vite plonger dans la désillusion au regard de cette terre en décrépitude sans pareille. L'acte de la réécriture a certes réveillé ce passé enfoui dans son for intérieur, mais il a aussi creusé une douleur à la vue de cette décrépitude qu'est devenue son territoire d'enfance.

Ainsi, tout imprégné de sensibilité esthétique, on remarque que cette sorte de lieu de récupération, servira de rempart à tout ce qui demeure « dedans » : le malaise et ses vicissitudes. Finalement, Berkane, grâce à l'acte de réécriture, devient cet être en marche, du moment où l'éloignement spatial et affectif lui a permis d'acquérir une meilleure connaissance non seulement de son propre milieu, de sa propre culture mais également de lui-même et des autres. Ce nouvel homme qui se met en marche convoque toutes les dimensions cognitives et intuitives qui deviendront ses seuls bagages. C'est un homme qui, en réécrivant l'histoire de son Algérie, transporte désormais toutes les expériences intérieures et extérieures, un homme qui navigue entre plusieurs langues, plusieurs cultures, un homme interculturel en somme.

³ Cette notion de « rhizome » est développée dans ses livres *Poétique de la relation* (1990) et *Introduction à une poétique du divers* (1996). Il s'agit d'une métaphore qui s'inspire du rhizome, une tige souterraine qui produit des racines sur sa face inférieure et des tiges aériennes sur sa face supérieure. De plus, le rhizome possède cette particularité que chaque morceau coupé permet d'obtenir une nouvelle plante dans la nouvelle terre où elle est enfouie. À l'image d'un individu détaché de sa culture, la pensée du rhizome lui permet de se construire et de se redéfinir avec les cultures étrangères.

BIBLIOGRAPHIE :

- DJEBAR, Assia (2003). *La disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel.
- DJEBAR, Assia (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Paris : Actes du Sud.
- BHABHA, Homi (2012). *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- CASTILLO, Durante Daniel (1997). Les enjeux de l'altérité dans la littérature. In Françoise TÉTU DE LABSADE (Dir.). *Littérature et dialogue Interculturel* (pp. 7-19). Laval : Les Presses de l'Université Laval.
- CHEVRIER, Jacques (2006). *Littératures francophones d'Afrique noire*. Paris : ÉDISUD.
- CHIKHI, Baida (1990). *Les Romans d'Assia Djébar*. Alger : OPU.
- CLANET, Claude (1990). *L'interculturel. Introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- CLERC, Jeanne-Marie (1997). *Assia Djébar. Écrire, transgresser, résister*. Paris : Harmattan.
- DEPECKER, Loïc (1988). *Les mots de la francophonie*. Paris : Belin.
- FANDIO, Pierre & TCHUMKAM, Hervé (2011). *Exils et migrations postcoloniales. De l'urgence du départ à la nécessité du retour*. Yaoundé : Éditions Ifrikiya.
- GAFAYTI, Hafid (2005). *La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djébar, Rachid Mimouni*. Coll. « Critiques littéraires ». Paris : Harmattan.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1998). Les concepts de "Culture" et d'"Interculturalité". Approches de définitions et enjeux pour la recherche en communication interculturelle. <http://ekldata.com/m56bK7TxaativvfCKIr5E9tRcIA.pdf> [consulté le 15 juillet 2020].
- MICONE, Marco (1982). *Gens du silence*, Montréal : Guernica.
- MONGO-MBOUSSA, Boniface. À propos du livre *L'Interculturel ou la guerre*, entretien avec l'auteur Issa Asgarally. <http://africultures.com/la-place-de-la-litterature-dans-linterculturel-4270/> [consulté le 10 juillet 2020].
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1995). Recherche sur l'imagologie : de l'Histoire culturelle à la Poétique. <https://core.ac.uk/download/pdf/38846694.pdf> [consulté le 10 juillet 2020].
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin.
- POLITIS, Dimitrios (2006). Les livres pour enfants et les pratiques interculturelles dans l'école primaire d'aujourd'hui. *Didáctica*, 18, 237-247.
- PROUST, Marcel (1989). *À la recherche du temps perdu* [réd.]. Paris : Gallimard.
- RESTUCCIA, Laura (2002). Assia Djébar ou l'Orient seuil de la mémoire. https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/6964/1/Restuccia_LF_2002_1.pdf [consulté le 23 juillet 2020].
- ROCCA, Anna (2008). Assia Djébar. La mémoire, le témoin et l'érotisme : *Les nuits de Strasbourg* et *La disparition de la langue française*. In Kanaté DAHOUDA & Sélom K. GBANOU (Dir.). *Mémoires et identités dans les littératures francophones* (pp.75-83). Paris : Harmattan.
- SAMAKE, Adama (2011). Littérature et interculturalité : Le dialogue interculturel dans le roman africain de langue française. *Éthiopiennes*, 86, 35-42.
- SOLON, Pascale (2004). « Écrire l'interculturalité : l'exemple de l'écrivain francophone Amin Maalouf », In Hans-Jürgen Lüsebrink et Katharina Städtler (éds.), *Les Littératures africaines de langue française à l'époque de la postmodernité : État des lieux et perspectives de la recherche* (pp.163-177). Oberhausen : Athena.
- TRIGANO, Samuel (2005). *Le temps de l'exil*. Paris : Payot et Rivages.

Mise en scène et réécriture de la Shoah dans *Eldorado Terezín* de Claire Audhuy

Staging and Rewriting the Holocaust in Claire Audhuy's *Eldorado Terezín*

DANA MONAH

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Mots-clés

métathéâtre ;
Terezín ; théâtre
concentrationnaire ;
réécriture ;
marionnettes.

Keywords

metadrama;
Terezin;
concentrationary
theatre; rewriting;
puppets.

Le spectacle *Eldorado Terezín* (compagnie Rodéo d'âme, Strasbourg, 2017) a comme point de départ le manuscrit d'une pièce de théâtre, retrouvé par la metteuse en scène Claire Audhuy dans les archives du ghetto de Terezín. Cette farce pour marionnettes, intitulée *On a besoin d'un fantôme*, rédigée en 1943 par un jeune détenu de 13 ans, Hanuš Hachenburg, destinée à une lecture/représentation clandestine, se donne comme une réécriture bouffonne des atrocités des nazis. Claire Audhuy considère que la pièce – qui étonne par ses qualités littéraires – ne peut résonner juste que lorsqu'elle est insérée dans le contexte qui lui a donné naissance : c'est ainsi que la première partie du spectacle présente non pas la réalité du camp, mais une autre réécriture de l'histoire, celle mise en scène par les autorités pour convaincre la délégation de la Croix-Rouge que les Juifs vivent heureux à Terezín.

The starting point of Rodéo d'âme's *Eldorado Terezín* production (2017) is the manuscript of a play that the director of the company, Claire Audhuy, found in the archives of the Terezín ghetto. This puppet play, entitled *On a besoin d'un fantôme* [*We are looking for a ghost*], was written in 1943 by a 13-year-old prisoner, Hanuš Hachenburg. It is a funny rewrite of Nazi atrocities, initially meant for a clandestine reading or production. The director considers that the play, which is striking through its literary qualities, can only ring true when incorporated within the context it was born into. This is why the first part of the production does not present the camp reality, but another rewriting of history, staged by the Nazi authorities in order to fool the Red Cross commission into believing that the Jews live happily in Terezín.

Introduction

1943 : un vendredi soir, dans une baraque du camp de concentration de Terezín, un jeune garçon de treize ans, Hanuš Hachenburg, lit à ses camarades la petite pièce pour marionnettes qu'il vient d'écrire, et qu'il a intitulée *Hledáme strašidlo* [*On a besoin d'un fantôme*].

La pièce « réécrit le nazisme en une farce bouffonne » (Cogitore, 2015 : 9), aux accents ubuesques : c'est l'histoire du roi Analphabète I^{er} qui, soucieux de faire en sorte que tous ses sujets pensent comme lui, ramasse les ossements humains pour créer un fantôme d'État, à même de les apeurer et de les aliéner. Le texte, publié sous forme manuscrite dans les pages du magazine littéraire clandestin *Vedem* [*On mène*]¹, ne connaîtra de représentation publique qu'en début du XXI^e siècle.

1944 : le 23 juin, à l'occasion de la visite du camp par une délégation du Comité International de la Croix-Rouge, les nazis mettent en scène une autre réécriture de l'histoire, d'une théâtralité troublante, une mascarade grandiose à même de convaincre la communauté internationale que Terezín est une colonie juive modèle : ils promènent les visiteurs dans une petite ville parfaite, où les gens sont bien nourris et bien logés, où ils jouent au football et passent leur temps à donner des spectacles et des concerts. Peu avant la visite, des milliers de prisonniers avaient été envoyés dans les camps d'extermination de l'Est, pour que les inspecteurs n'aient pas l'impression que la ville est surpeuplée. En juin 1944, Hanuš Hachenburg avait déjà été déporté dans le camp des familles d'Auschwitz-Birkenau, où il allait mourir quelques jours plus tard, le 10 juillet.

2009 : la metteuse en scène Claire Audhuy, qui prépare une thèse de doctorat sur le théâtre dans les camps de concentration, découvre la pièce dans les archives du ghetto de Terezín et décide de la faire traduire en français. L'édition française, dans la traduction de Jolana Duškova, paraîtra en 2015, et deux ans plus tard naîtra le spectacle *Eldorado Terezín*², qui propose une version scénique de la pièce, mais en la replaçant dans le contexte qui lui a donné naissance. Pour ce faire, Claire Audhuy s'appuie sur un dispositif métathéâtral : une fois la délégation de la Croix-Rouge partie, elle imagine Hanuš en train de donner une représentation de sa pièce à ses camarades. Car c'est sur la toile de fond de la farce nazie que se détache le mieux la force de ce texte qui nous est parvenu comme d'outre-tombe. Deux réécritures de l'histoire sont ainsi mises en regard, pour faire ressortir, en creux, une horreur dont on ne peut parler que de manière indirecte.

La démarche de Claire Audhuy s'inscrit dans une volonté de mise à distance assez fréquente dans le discours fictionnel sur la Shoah, elle participe d'une approche antiréaliste qui serait, selon certains commentateurs, la plus appropriée lorsqu'il s'agit de rendre compte de ce phénomène : « l'œuvre à propos de la Shoah [...] doit [...] porter à la connaissance de son public l'impossibilité à montrer l'essentiel », écrit Luba Jurgenson (2003 : 369), et François Rastier d'ajouter : « pour relater l'inimaginable, il faut avoir recours à la stylisation » (2005 : 129). L'emploi des marionnettes et des figures marionnettiques, pour représenter les victimes

¹ *Vedem* a été un magazine clandestin en langue tchèque, « publié » (tapé à la machine et par la suite à la main) dans le ghetto de Terezín, entre 1924 et 1944, à l'initiative du professeur de littérature Valtr Eisinger. Les contributeurs étaient des garçons âgés de 13 à 16 ans, vivant dans la Maison 1, qu'ils appelaient « La République de Škid ». Le magazine comprenait des poèmes, des histoires, des essais, des dessins. A l'initiative d'un groupe d'étudiants et d'enseignants de l'école alternative Přírodní škola, auxquels se sont rajoutés des survivants du camp et leurs amis, la collection de la revue est désormais consultable sur le site <http://www.vedem-terezin.cz/en/vedem-1rocnik-1943-en.html>

² *Eldorado Terezín*, texte et mise en scène par Claire Audhuy, d'après la pièce *On a besoin d'un fantôme* d'Hanuš Hachenburg, production Rodéo d'âme, co-production Comédie de l'Est – Centre dramatique national d'Alsace, 2017. Avec Célia Constantinesco, Marie Hattermann, Sylvain Juret (marionnettistes) et Gabriel Mattei (musicien). Scénographie : Jaime Olivares, création marionnettes : Jaime Olivares et Léa Haouzi. Le spectacle, créé à Strasbourg, a eu des tournées à Genève, à Oberhausbergen ou bien dans l'ancien camp de Natzweiler-Struthof.

tout comme les bourreaux, accroît cette sensation de défamiliarisation, car les marionnettes introduisent une distance ludique par rapport au personnage qu'elles figurent et mettent l'accent, selon Didier Plassard, « sur l'activité de production de la narration autant que sur la narration elle-même » (Plassard, 1992 : 18).

C'est à travers le théâtre de marionnettes que Hanuš raconte l'extermination des siens. Claire Audhuy y recourra, elle aussi, lorsqu'elle mettra en place son dispositif spectaculaire métathéâtral, qui oppose deux fictions, l'une visant à masquer la réalité, l'autre à la dénoncer de manière détournée. Elle conservera la forme marionnettique proposée par le jeune auteur, et utilisera marionnettes et figurines humaines pour représenter l'univers-cadre, celui du camp de concentration. Ce dispositif, qui attire l'attention sur la manière dont est construite la fiction, place le spectateur dans une position ambiguë, qui est celle des témoins de l'époque et en même temps celle, surinformée, du récepteur du XXI^e siècle.

1. Ceci est une ville de province

Dans la fiction-cadre, la metteuse en scène propose une reconstitution décalée de la fameuse visite du Comité international de la Croix-Rouge. Les spectateurs, associés aux membres de la délégation, sont guidés à travers cette fiction qui se donne pour la réalité par le commandant du camp, Karl Rahm. Le rôle est joué par un comédien qui manipulera également une marionnette grandeur nature, qui représente Paul Eppstein, le pseudo-maire juif de la ville. Si au début du spectacle la marionnette est placée sur une chaise, de dos, la tête légèrement relevée, un bras ballant, faisant penser à un mort plutôt qu'à un vivant, dès l'entrée en scène des observateurs le comédien naviguera entre les deux postures : il changera de voix et baissera sa tête pour dissimuler son visage lorsque c'est Eppstein qui prononce ses répliques, pour passer, quelques secondes plus tard, au rôle du commandant nazi. Le maire apparaît comme un pantin impuissant entre les mains du bourreau, car la marionnette n'est habitée par le comédien que de manière intermittente ; ce qui est plus, Rahm joue avec elle comme un enfant le ferait avec une poupée : il réagit à ses réactions (parfois juste imaginées), la menace ou l'encourage.

En effet, c'est pour un spectacle à représentation unique, qui sera donné devant la délégation de la Croix-Rouge, que Rahm entraîne son maire fantoche : il s'agira de démontrer, à travers un parcours guidé dans la ville de Terezín, que le camp est juste une petite ville de province, tout à fait normale, où les gens vivent heureux. C'est le commandant SS qui a conçu le scénario de cette mascarade qu'il entend mettre en scène, et il ne cesse de faire répéter son rôle au protagoniste (« ça va être à vous de jouer le rôle de votre vie »), critiquant son « interprétation » et allant même jusqu'à lui souffler les répliques qu'il est censé prononcer, car il est essentiel de respecter au plus près le scénario préétabli.

C'est toujours Rahm qui a sélectionné, parmi les Juifs les plus sains, « en forme olympienne », les comédiens qui joueront dans son spectacle, et il s'est chargé d'envoyer les autres à Auschwitz. Le spectacle comprend une série de courts épisodes, des vignettes qui présentent des aspects de la vie quotidienne au camp, que Rahm et Eppstein commentent, en bonimenteurs. Les scènes sont jouées, pour la plupart, avec des figurines anthropomorphes ou des marionnettes de table manipulées à vue, qui surgissent de valises contenant des maquettes pop-up. Les numéros sont filmés et projetés en direct sur une toile en fond de scène. Le spectateur a ainsi simultanément accès à la fiction à partir de deux angles différents : d'un côté, il aperçoit la version filmée, qui efface le cadre de la fiction et oriente le regard de l'observateur vers les détails que préfèrent mettre en évidence les réalisateurs – c'est la version à laquelle voudrait lui faire croire l'officiel SS ; de l'autre côté, il assiste à la fabrication de la fiction, car à

gauche du plateau, des marionnettistes sont en train de manipuler objets et figurines. Ce dispositif mime la démarche des nazis, à la fois pour ce qui est de la visite de la ville Potemkine et du film de propagande *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* [*Terezín. Un film documentaire sur la zone de peuplement juif*], réalisé en août 1944 par le metteur en scène juif Kurt Gerron à l'ordre des autorités nazies, film destiné à berner l'opinion internationale.

En quelque sorte, Claire Audhuy reprend des scènes du film documentaire (un match de football, des scènes de travail dans les ateliers, des repas en famille, des jeux d'enfants), mais la mise en scène annonce – à travers le montage des épisodes, qui se succèdent à la manière de numéros de music-hall visant à amuser les spectateurs, tout comme à travers le traitement des personnages – que la prétention à la représentation mimétique est un leurre.

Dans la plupart des scènes, les « Juifs heureux » sont représentés par des figurines anthropomorphes, rigides, manipulées à vue, par des figurines immobiles, à deux dimensions, ou même par des figures peintes. Ces frères personnages, dépourvus d'identité, constituent des présences étranges, troublantes, tamisées d'absence, mises en mouvement par des ficelles bien visibles, même sur l'écran. On assiste ainsi à un match de football Berlin – Vienne, commenté d'en *off*, et on peut se convaincre des excellentes conditions de vie des Juifs, à l'occasion des scènes à la piscine ou des repas en famille.

Même lorsque les personnages sont représentés par des marionnettes, comme dans la scène des « sardines portugaises », des procédés de distanciation avertissent le spectateur quant à la fausseté du petit paradis mis en place par la fiction enchâssée : les marionnettes sont manipulées à vue, et leur taille réduite contraste avec celle de Rahm, qui n'hésite pas à se glisser dans le jeu, à se joindre aux chansons des enfants vantant les mérites des « sardines de l'oncle Rahm », dont ils ont trop mangé. Ce n'est que dans la scène finale qu'apparaissent de vrais comédiens, dans les rôles des « ghetto swingers », mais ici encore, le commandant chante et danse avec ses victimes, dans un numéro de music-hall à l'air trop joyeux.

Dans ce petit monde parfait, que les observateurs visitent sur musique d'accordéon, dans ce monde où l'on chante et l'on danse, tout est trop mignon pour être vrai. Les spectateurs sont les dupes de cette mascarade, et on fait tout pour qu'ils acceptent de bon gré la fiction qui se donne pour la vérité : on leur fournit des appareils photo et on les encourage à tout photographier (car tout est réglé au plus près), on leur propose même de goûter des sardines portugaises pour se convaincre de leur qualité et implicitement de la vie confortable des internés. Pour finir en beauté, on les invite, en avant-première, à visionner des séquences du fil de propagande tourné à leur intention : sur l'écran, les spectateurs reconnaîtront la version officielle des scènes à la fabrication desquelles ils viennent d'assister.

A ce spectacle où les marionnettes et figurines anthropomorphes apparaissent comme des figures de vulnérabilité et de soumission, dépourvues d'identité et de volonté, pauvres instruments dans les mains de ceux qui les manipulent, s'opposeront, dans la seconde partie d'*Eldorado Terezín*, les marionnettes subversives de l'enfant, les animaux à l'aide desquels il proposera une réécriture fantaisiste et insolente de l'enfer qui lui est imposé.

2. Ubu à Terezín

C'est toujours par la médiation d'un guide que le spectateur a accès à la fiction enchâssée : une fois la délégation de la Croix-Rouge partie, entre en scène Hanuš, accompagné d'un doudou ; il convoque ses camarades, membres d'une société secrète, « la République des Škid », un petit monde à part dans l'univers concentrationnaire, où les enfants organisent des activités

qui leur permettent de garder la dignité et le courage. Le programme de cette soirée, auquel le spectateur de Claire Audhuy assistera en compagnie des garçons, comprend, comme d'habitude, un « état des lieux des citoyens de la république autonome de Škid » (la liste des membres de l'association qui ont été envoyés en convoi pour la Pologne, celle des malades et des morts), mais aussi un événement artistique extraordinaire : Hanuš, qui sait pourtant que son nom se trouve sur la liste du prochain convoi, profite de cette occasion pour amuser ses copains avec la pièce qu'il vient de composer. Les garçons sont assis par terre, de dos, et le spectateur extra-fictionnel est placé, encore une fois, dans la position d'un observateur : c'est une petite communauté apeurée qu'il regarde, en train de braver, tant qu'il est encore possible, l'horreur de ce qui l'attend à l'Est. Car Hanuš le dira, une fois la représentation finie : la plupart de ses amis vont partir, eux aussi, pour la Pologne. Et peut-être que certains le savent déjà.

Quelques cartons, qui font penser aux cubes des enfants, sur lesquels on a peint le titre de la pièce, tout comme un vélo que Hanuš appelle « vélodrame », fourniront le décor de la pièce. Le dispositif de la fiction enchâssée imite, en le renversant, celui de la fiction-cadre, car si le garçon accompagne le spectateur dans son spectacle, il précise d'emblée le caractère fictionnel de ce qui sera montré : « on dirait que l'histoire commence dans le palais d'Analphabète Gueule Premier... ». Ce début, qui n'est pas sans rappeler les *incipit* des contes de fées, transpose les enfants dans le monde de l'imaginaire, du rêve.

Tout au long du spectacle, Hanuš annoncera des différents lieux de l'action, marquant les passages entre les actes et n'hésitera pas à empiéter sur la cadre de la fiction, pour la commenter ou pour échanger des regards avec les personnages. Il se chargera, tout comme l'avait fait Rahm, de manipuler la marionnette représentant le protagoniste de son histoire, mais cette fois-ci c'est la victime qui manipule le bourreau, puisqu'Analphabète I^{er} n'est qu'une petite marionnette à gaine, que l'enfant domine par sa taille. Cette impression de domination est accrue par le fait que les comédiens qui manipulent les autres personnages se tiennent dans le noir, n'interviennent pas dans l'histoire.

Au spectacle rigide de Rahm, où les rôles sont écrits à l'avance et où toute tentative d'improvisation équivaut à une mort certaine, Hanuš oppose un théâtre de l'imagination, de la liberté, de l'insolence. Il crée sur scène un petit monde au carrefour de l'innocence enfantine et d'une cruauté bouffonne, ubuesque, où le mal est constamment tourné en dérision par le traitement qui lui est imposé. Les personnages sont représentés par des marionnettes en peluche, qui « ressemblent [...] à des doudous que les enfants auraient pu amener en déportation. Leur caractère enfantin et naïf contraste radicalement avec la violence du propos. Elles rendent hommage à l'enfance qu'Hanuš a dû abandonner avant l'âge » (Audhuy, 2018 : 6). Le roi Analphabète I^{er} est un oiseau au bec énorme, ses soldats du service de sécurité, dénommés les Saucissons Brutaux, sont des chiens qui ne peuvent pas avancer, mais tournent dans une sorte de carrousel, les citoyens ressemblent vaguement à des souris, tandis que la Mort est un squelette d'oiseau doté d'un petit jupon transparent de danseuse.

On dirait que Ubu et Orwell se sont donné rendez-vous dans le monde construit par Hanuš sur scène : les habitants du royaume sont obligés de remettre, « de manière spontanée et joyeuse » (Hachenburg, 2015 : 28) leurs parents âgés de plus de soixante ans au service de ramassage, faute de quoi ils seront punis de « la mort éternelle au feu infernal » (Hachenburg, 2015 : 26). La machine à broyer, qui avale les vieillards et crache leurs os une fois sa besogne terminée, est représentée, dans la mise en scène de Claire Audhuy, par le « vélodrame », un vélo renversé qui n'est pas sans rappeler « la trappe » à laquelle Père Ubu destinait ses sujets insoumis ; d'ailleurs, une même mécanique joyeuse régit les assassinats dans les deux œuvres.

La religion est traitée avec une insolence de facture ubuesque dans ce monde où les agents du roi n'hésitent pas à dilapider les églises, non pas pour s'approprier leurs trésors, mais les os des saints (« trois côtés et un os à moelle de Saint-Sébastien »), car ils sont excellents pour préparer de la colle : « les dents collent tellement bien » (Hachenburg, 2015 : 40), s'extasie le roi, qui ne veut en aucun cas les rendre à ses sujets. De leur côté, ces derniers, « pauvres brebis affamées », ne les requièrent pas pour les vénérer, mais plutôt pour préparer « trente litres de soupe pour les pauvres chômeurs » (Hachenburg, 2015 : 40).

La Mort elle-même est un curieux personnage dans cette histoire : le roi l'arrête et en fait son sujet, l'engageant comme Fantôme d'État. Docile, la Mort accomplit ce travail pendant trois ans, mais sans grand succès : les enfants mêmes en rient, car ses interjections enfantines (« bouh ! bouh ! bouh ! booooooooouuuuuh ! Gloup, miam, slurp ») leur rappellent des émotions particulièrement plaisantes : « c'est comme à la fête foraine en train fantôme » (Hachenburg, 2015 : 32), tandis que les adultes lui demandent ses os pour en faire de la soupe. Déçu par les performances de la Mort, le roi cherche conseil auprès d'un sorcier (qu'il ne payera que si ses conseils prouvent leur efficacité). Celui-ci le convainc que c'est lui, le roi, qui ferait le meilleur fantôme. Difficile à dire si le roi est un meilleur fantôme que la Mort, puisque la dernière scène de la pièce de Hanuš se passe au cirque³ « Histoire, Destin et Cie », où un public d'enfants s'esclaffe de rire en regardant les bagarres de la Mort avec le roi, qui s'accusent réciproquement, et de plus en plus vite, d'être « le coupable ».

Une progression ionescienne régit cet échange de répliques, qui semble pouvoir se prolonger à l'infini ; c'est l'exclamation saugrenue d'un petit garçon qui met pourtant fin au dialogue et à la pièce : « Ils sont innocents ! » (Hachenburg, 2015 : 43). De même, les truismes prononcés par les personnages en guise de propositions révolutionnaires (« on pourrait considérer la ligne du méridien de Greenwich au méridien de Greenwich ») (Hachenburg, 2015 : 31) et les grades aberrants font penser à du Ionesco avant la lettre : ainsi, le ministre qui a l'idée de construire un fantôme d'État est « sur-commandant en chef supérieur de la sous-section » (Hachenburg, 2015 : 26). Le sorcier invite ses visiteurs à s'asseoir, même s'il n'y a pas de chaise, ce qui n'est pas sans rappeler les hésitations du Capitaine des pompiers dans *La Cantatrice chauve*.

Dans la mise en scène de Claire Audhuy, Hanuš utilise (comme l'avait fait, probablement, l'auteur de la pièce) la parodie pour mettre à distance la peur de la mort et en même temps pour s'y habituer et y habituer aussi ses camarades. Ce n'est pas une plainte qu'il donne à voir, mais une tentative de braver l'horreur, en la désacralisant, tentative qui trouve son apogée dans la dernière scène, où les forces du mal sont réduites à des attractions de cirque, destinées à amuser les enfants.

Une fois le spectacle fini, la fiction retourne au cadre initial, au monde concentrationnaire, et l'on voit Karl Rahm, en compagnie de sa marionnette Eppstein, en train de regarder, sur l'écran en fond de scène, un « spectacle » qui semble l'amuser beaucoup : le texte du rapport du délégué de la Croix-Rouge, accompagné de photos prises durant la visite. C'est le dernier moment où le spectateur extrafictionnel voit des gens en train de regarder quelque-chose qui ressemble à un spectacle, où il est témoin, au second degré, d'une mise en scène.

³ Le spectacle enchâssé est d'ailleurs précédé d'un moment purement ludique, qui s'inscrit dans l'univers du cirque, où l'on voit Hanuš manipuler son doudou, pour qu'il marche dans l'air ou bien disparaisse dans une boîte. Ce prologue annonce la confrontation entre la Mort et le Roi comme un juste autre gag de cirque.

La fin d'*Eldorado Terezín* s'adresse au spectateur non plus par la médiation des fictions enchâssées, mais justement par un renoncement à la fiction et à la narration : on voit surgir sur l'écran les numéros des convois partis de Terezín et le nombre des déportés, pendant qu'Hanuš récite l'un de ses poèmes. « Je suis seul », voilà le leitmotiv qui scande la confession de cet enfant qui s'adresse à nous, les spectateurs du XXI^e siècle, à nous, témoins impuissants et en même temps indirectement coupables de sa tragédie : « je suis seul dans les cendres/et il n'y a rien ».

Conclusions

Le dispositif scénique proposé par Claire Audhuy dans *Eldorado Terezín* oppose deux fictionnalisations de la Shoah – celle des autorités nazies et celle de l'enfant juif – représentées en tant que petits mondes fabriqués de toutes pièces par des créateurs dotés d'un pouvoir absolu sur l'univers qu'ils mettent en scène, sur lequel ils ont d'ailleurs un regard surplombant. Mais si dans l'*Eldorado* de pacotille de Karl Rahm n'apparaissent que les victimes déguisées en citoyens heureux, l'enfant est le maître d'un monde qui réunit bourreaux et victimes, monde qu'il manipule avec liberté et fantaisie.

À quelques exceptions près, les victimes sont représentées, dans le spectacle-cadre comme dans le spectacle enchâssé, par des marionnettes et des figurines. Pour Hanuš, le recours au théâtre des marionnettes est une solution pour représenter des scènes de violence (comme le massacre des vieilles gens) qui auraient été difficile à mettre en scène avec des comédiens, mais aussi pour introduire une distance ludique envers les faits représentés : l'enfant joue, avec ses peluches, au camp, à l'extermination, comme il avait joué, quelques années auparavant, à la guerre avec ses petits soldats. C'est un autre type de distance qu'impose le traitement des personnages dans la fiction-cadre : ici, les victimes sont représentées à des échelles variées (marionnette portée, marionnettes de tables, figurines), mais à chaque fois le processus de manipulation se fait à vue, on aperçoit les ficelles, et l'univers représenté acquiert un caractère irréel en raison du mélange des comédiens et des différents types de succédanés de comédiens. Le spectateur y est réduit au rôle d'un observateur détaché, n'ayant pas la capacité d'intervenir, de changer le cours des événements, et en même temps il est assimilé à celui qui se laisse leurrer, qui veut bien croire à la fiction mensongère.

L'utilisation des marionnettes pour dire l'indicible ne peut qu'intriguer, car le castelet appartient, dans l'imaginaire collectif, au monde de l'enfance. Son inscription dans l'univers du camp participe de cette stratégie de mise à distance qui aide à saisir l'horreur par ce qui semble s'en détourner. On assiste dans ces deux spectacles à un traitement ludique de la Shoah, on y joue à l'extermination, démarche qui n'est pas sans rappeler le spectacle *Kamp* de la compagnie néerlandaise Hotel Modern (2005), spectacle qui se proposait de représenter une fable similaire : une journée à Auschwitz. Dans *Eldorado Terezín*, le jeu insolent et surréaliste des peluches d'Hanuš se donne comme une réponse, enfouie, enterrée (par l'enchâssement fictionnel) au jeu sadique des autorités nazies, qui transforment les prisonniers en fantoches impuissantes. C'est à une double « comédie sous la terreur » (Lanzmann, 2013 : 69), dont Karl Rahm et Hanuš Hachenburg sont les artistes démiurges, qu'assiste le spectateur de Claire Audhuy.

REMERCIEMENTS : Cet article a bénéficié du soutien d'un projet du Ministère de la Recherche et de l'Innovation de Roumanie, CNCS - UEFISCDI, numéro du projet PN-III-P1-1.1-PD-2016-1124, dans le

cadre de PNCDI III. Nous remercions Claire Audhuy d'avoir mis à notre disposition la captation du spectacle *Eldorado Terežín*.

BIBLIOGRAPHIE :

AUDHUY, Claire (2018). Nous allons jouer avec l'instrumentalisation du regard. Propos recueillis par Irène Kaiser. In *Eldorado Terežín. Dossier pédagogique, théâtre des marionnettes de Genève*.

COGITORE, Baptiste (2015). Onze pages trouvées par hasard. In H. HACHENBURG, *On a besoin d'un fantôme*. Strasbourg : Rodéo d'âme.

HACHENBURG, Hanuš. (2015). *On a besoin d'un fantôme*. Strasbourg : Rodéo d'âme.

JURGENSON, Luba (2003). L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ? Monaco : Editions du Rocher.

LANZMANN, Claude (2013). *Un Vivant qui passe. Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944* [(Entretien avec Maurice Rossel)]. Paris : Gallimard.

PLASSARD, Didier (1992). *L'Acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques (Allemagne, France, Italie)*. Lausanne : L'Age d'homme ; Charleville-Mézières : Institut International de la Marionnette, coll. « Théâtre années vingt ».

RASTIER, François (2005). *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*. Paris : Cerf.

Dal testo narrativo alla riscrittura cinematografica. *La pianista* di E. Jelinek e *Funeral Party* di L. Ulickaja: due casi di transmedialità

From Narrative Text to Cinematic Rewriting. *Die Klavierspielerin* by E. Jelinek and *Funeral Party* by L. Ulickaja: Two Cases of Transmedia

FRANCESCA DI TONNO

Università di Bologna

Parole-chiave

storytelling;
riscrittura; cinema;
narratività;
adattamento;
semiotica del
cinema.

Keywords

storytelling;
rewriting; cinema;
narrativity;
adaptation;
semiotics of
cinema.

In questo articolo verrà preso in considerazione precisamente il fenomeno di quella che può essere definita riscrittura cinematografica, ovvero, si analizzerà come, partendo da due testi narrativi, questi siano stati riscritti per un media differente e siano divenuti testi secondari, o per meglio dire, nuovi testi rispetto a quelli di partenza. Dopo una introduzione metodologica e un richiamo teorico a concetti quali ‘adattamento’, ‘storytelling’, ‘transmedialità’, verranno esaminati rispettivamente, *La pianista* di Elfriede Jelinek e il suo corrispettivo cinematografico per la regia di Michael Haneke e *Funeral Party* di Ljudmila Ulickaja e la riscrittura cinematografica a firma di Vladimir Fokin. I romanzi sono appartenenti a due culture linguistiche diverse: tedesco-austriaca e russa. Al termine dell’articolo si metterà in luce come la riscrittura cinematografica delle due opere narrative non abbia sminuito le stesse, ma le abbia rese fruibili a un pubblico più ampio, e, in particolare, si evidenzieranno gli apporti tecnici e le scelte stilistiche che i registi hanno adoperato cogliendo aspetti ulteriori delle opere di partenza.

In this article we will precisely consider the phenomenon of what can be defined as cinematographic rewriting. We will analyze how, starting from two narrative texts, these have been rewritten for a different medium and have become secondary texts, or rather, new texts compared to the original ones. After a methodological introduction and a theoretical reference to concepts such as “adaptation”, “storytelling”, “transmediality”, we will examine, respectively, *Die Klavierspielerin* by Elfriede Jelinek and its cinematographic counterpart directed by Michael Haneke, and *Veselye Pochorony* by Ljudmila Ulickaja and the film rewrite by Vladimir Fokin. The novels are belonging to two different linguistic cultures: German-Austrian and Russian. At the end of the article it will be highlighted how the cinematographic rewriting of the two narrative works has not diminished them in any way, rather how it has made them accessible to a wider audience. In particular, we will emphasize the two directors’ technical contributions and stylistic choices, who thus managed to capture further aspects of the original works. At the end of the article, it will be highlighted how the cinematic rewriting of the two narrative works has not diminished them in any way, rather how it has made them accessible to a wider audience. In particular, the technical contributions and stylistic choices that the directors have used will be highlighted, capturing further aspects of the original works.

Introduzione

*La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla,
spinosa, a strati fittamente sovrapposti.*

Come un carciofo.

*Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità
di continuare a sfoglarla come un carciofo infinito,
scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove.*

(I. Calvino, *Perché leggere i classici*)

L'arte è uno dei mezzi di comunicazione.

(J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*)

La riscrittura e la reinterpretazione costituiscono due fenomeni con i quali capita frequentemente di imbattersi soprattutto se si analizzano fenomeni letterari, e più genericamente culturali, dell'era postmoderna che ha visto realizzarsi il tramonto del canone letterario e al contempo tutte quelle “elaborazioni secondarie” (Jameson, 2007: 306) capaci di rendere il testo cosiddetto classico come un “testo inesauribile in grado di essere reinventato e riutilizzato in modo nuovo dalle generazioni successive” (306).

Ecco dunque che, unitamente al superamento del canone, anche per ciò che concerne la narrazione inizia a non avere più senso il discorso intorno alle differenti discipline, generi, tradizioni. Tutto converge verso l'intertestualità in cui si collegano frammenti di testi anche molto lontani per lingua o tradizione, ma vicini per via di consonanze tematiche o dialoghi casuali che sembrano instaurarsi fra i testi stessi. Da questa tendenza deriva una serie di scritture e ri-scritture in cui di fatto i generi, i frammenti e le citazioni si mescolano alla ricerca di un senso nuovo o, in alcuni casi, per mera speculazione estetica e filosofica.

In questo articolo verrà preso in considerazione precisamente il fenomeno di quella che può essere definita riscrittura cinematografica, ovvero, si analizzerà come, partendo da due testi narrativi, questi siano stati riscritti per un media differente e siano divenuti testi secondari, o per meglio dire, nuovi testi rispetto a quelli di partenza.

Verranno analizzati, rispettivamente, *La pianista* di Elfriede Jelinek e il suo corrispettivo cinematografico per la regia di Michael Haneke e *Funeral Party* di Ljudmila Ulrickaja e la riscrittura cinematografica a firma di Vladimir Fokin.

L'approccio metodologico di tipo narratologico e inter-semiotico, dovrà condurre la riflessione verso un'analisi che metta in luce sia i cambiamenti o aggiunte che si sono verificati nel passaggio del segno narrativo a quello cinematografico, sia, cosa di estrema rilevanza e interesse, come la narratività intrinseca nel testo di partenza sia rimasta immutata nel testo di arrivo, e, anzi, come fra i due testi si sia aperto un canale dialogico a direzione biunivoca che non abbia reso uno dei due testi secondario rispetto all'altro, ma anzi lo abbia valorizzato e lo continui a valorizzare. “Vi sono innumerevoli forme di narrativa nel mondo. Vi è innanzitutto una prodigiosa varietà di generi, distribuiti a loro volta secondo una varietà di media, come se per l'uomo ogni sostanza fosse adatta a ricevere le sue storie” (Barthes, 1969: 7).

Partendo proprio dalla riflessione che Roland Barthes condusse a fine anni Sessanta sulla pervasività della narrazione in tutti i generi, mezzi di comunicazione e più in generale in ciascuna attività umana, l'articolo presenterà di seguito una sezione teorica nella quale verranno particolarmente richiamati i concetti di *storytelling*, transmedialità tra testo narrativo e

cinematografico; enunciati questi strumenti di analisi, si analizzeranno le riscritture cinematografiche in oggetto; si procederà dunque a trarre delle conclusioni relative alla permanenza o meno degli elementi narrativi nei film analizzati.

Sui concetti di *storytelling*, transmedialità e rimediazione

Dagli anni Sessanta ad oggi, l'arte del narrare, lo *storytelling*, ha compiuto grandi sforzi di emancipazione, divenendo, dagli anni Novanta, l'elemento cardine del discorso teorico e delle pratiche ovviamente letterarie, ma anche storiche, economiche e politiche:

Lo *storytelling*, a lungo considerato come una forma di comunicazione riservata ai bambini, praticata esclusivamente nelle ore di svago e analizzata solo da studi letterari (linguistica, retorica, grammatica testuale, narratologia, ecc.), sta conoscendo in effetti negli Stati Uniti, dalla metà degli anni Novanta, un successo sorprendente [...] È una forma di discorso che si impone in tutti i discorsi della società e trascende i confini politici, culturali o professionali, realizzando quello che i sociologi hanno chiamato il narrative turn, poi paragonato all'ingresso in una nuova epoca, l'epoca narrativa. (Salmon, 2008: 6)

Se dunque ad oggi è possibile affermare che la pratica narrativa abbia pervaso ogni aspetto dell'agire umano, da quello artistico a quello del discorso politico o pubblicitario che rappresentano quanto di più lampante e sotto gli occhi di tutti, va sottolineato come spesso il passaggio da una tipologia di linguaggio ad un altro può presentare delle difficoltà. Si tratta dunque di individuare in che modo lo *storytelling* possa costituire il *trait d'union* fondamentale che nel caso della nostra analisi, congiunga due narrazioni svolte con mezzi molto differenti.

Essendo oggetto della nostra indagine, seppur nei limiti dello spazio riservato a una mera introduzione alla fase analitica delle opere prese in esame in questo articolo, vale la pena tornare a porsi le domande: ma allora cos'è la narrazione? È ad oggi possibile svincolare, nel discorso critico, la narrazione dal genere letterario al quale per secoli è stata inevitabilmente associata, ovvero, il romanzo?

Lungi dall'essere questo il luogo che pertenga a ripercorrere il dibattito intorno al tema della narrazione, muovendo dalle riflessioni aristoteliche fino ad approdare alla svolta formalista, al fine dell'analisi dei testi riscritti e reinterpretati per il cinema di nostro interesse, è utile ritornare quantomeno sulle distinzioni ormai canoniche tra i concetti di storia, racconto e narrazione teorizzate da Gérard Genette nel suo saggio del 1972, *Figures III*:

propongo [...] di chiamare *storia* il significato o contenuto narrativo (anche se tale contenuto può risultare all'occorrenza di debole intensità drammatica o tenore evenemenziale), *racconto* propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso, e *narrazione* l'atto narrativo produttore, e per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca. (2006: 75)

La distinzione di Genette ha il merito di chiarire definitivamente il concetto di narrazione il quale, oltre a quelli di storia e discorso, diviene parte integrante dell'atto narrativo. Non è dunque più possibile considerare la narrazione come espressione di un testo, ancorché letterario, ma percorre un vasto campo interdisciplinare che, come detto, va sempre più allargando i propri confini.

La pratica della transmedialità si inquadra proprio in questo rinnovato clima di narrativa diffusa in cui il concetto di formulazione narrativa ha iniziato ad essere utilizzato per illustrare anche le pratiche artistiche non necessariamente legate a quella meramente letteraria.

Parliamo dunque di transmedialità quando assistiamo a forme di narrazione che, pur condividendo i medesimi elementi narrativi e finzionali (come i personaggi, le ambientazioni, ecc.), mutano a seconda del mezzo utilizzato.

Diverso il caso della cross-medialità, fenomeno inverso per cui le forme di narrazione restano invece immutate nel passaggio da un medium all'altro.

In ambito internazionale, si utilizza oggi il termine *cross-media* per forme narrative che coinvolgono diversi media ma restano identiche nelle loro declinazioni sulle diverse piattaforme. Si usa invece *transmedia* per storie che mutano in relazione ai diversi mezzi di comunicazione che le distribuiscono. (Giovagnoli, 2013: 6)

Con il concetto di rimediazione si tende ad enfatizzare permanenza o meno degli elementi narrativi nel passaggio da un medium all'altro, poiché quest'ultimo prende in prestito un contenuto, senza che il medium originale venga assorbito o citato; si può parlare in tal caso di veri e propri

riposizionamenti, nel senso che ci si impossessa di un contenuto di proprietà di un determinato medium e lo si usa all'interno di un altro. Il riutilizzo comporta sempre, necessariamente, una ridefinizione, ma può non sussistere alcuna consapevole interazione tra i diversi media. Se interazione si determina, essa esiste solo per il lettore o lo spettatore che è a conoscenza di entrambe le versioni ed è in grado di confrontarle. (Bolter & Grusin, 2002: 72)

Storicamente cinema e letteratura hanno sempre intrattenuto proprio il tipo di rapporto di rimediazione, presa in prestito o riposizionamento che dir si voglia.

Non va dimenticato come fin dalle sue origini il cinema ha guardato alla letteratura come ad una riserva inesauribile di storie e personaggi e molti fra i più noti romanzieri della prima metà del Novecento, e non solo, furono costantemente reclutati da sceneggiatori e registi al fine di adattare capolavori già esistenti o produrre nuove scritture.

Se si vuole poi guardare all'industria cinematografica per antonomasia, quella hollywoodiana, si può rilevare come nel corso degli anni Novanta, forse più che in ogni altro momento ad eccezione degli anni Trenta, Hollywood ha prodotto diverse versioni cinematografiche di romanzi classici, soprattutto delle opere di Jane Austen, trasposte sul grande schermo non sempre in modo fedele all'originale, ma sempre accuratamente dal punto di vista della ricostruzione storica e sociale del tempo.

Desiderio di legittimazione della nuova arte cinematografica, sperimentazione, esigenze di mercato, qualunque sia stata nel corso del tempo la motivazione, cinema e letteratura hanno continuato a intessere una relazione complessa in cui i sistemi narrativi e di significazione dell'uno e dell'altro medium si sono intersecati. Non va dimenticato infatti che lingua letteraria e lingua cinematografica presentano importanti differenze strutturali, ma, fortunatamente anche molti punti di contatto, infatti "Il cinema non è fatto solo di immagini ma possiede una natura intrinsecamente multimediale, nella quale convivono fattori di natura eterogenea. Il cinema può contenere e mostrare la scrittura" (Manzoli, 2003: 56).

Oggettivamente, film e romanzo hanno elementi in comune e sono spesso collegati da fenomeni funzionali all'uno, ma pertinenti all'altro: la storia, i personaggi, i dialoghi, le didascalie, i sottotitoli; sono tutti elementi che sconfinando da un medium all'altro rendono possibile la transmedialità.

La sceneggiatura stessa poi, pur essendo un testo di servizio alla realizzazione cinematografica di una serie di scene, dialoghi, ambientazioni, rappresenta un testo letterario vero e proprio che pur tuttavia costituisce un ibrido poiché in essa sono riportate indicazioni e riferimenti che assumono senso in relazione di un diverso sistema espressivo.

Comunemente, si identificano le sceneggiature dei film tratte dai libri come adattamenti, ovvero, sinteticamente, quali rielaborazioni di opere letterarie esistenti in ottica della loro rappresentazione sulla scena o in un film. Parlando di adattamento ci si vuole inoltre riferire al confronto che riguarda prevalentemente la dimensione narrativa del film, che per altro è già presente nella sceneggiatura; altra cosa è parlare di traduzione, ovvero, avviare un confronto che investa tanto il libro di partenza che il film.

Proprio da questi spunti teorici si partirà nell'analisi dei testi adattati o tradotti oggetto del nostro esame, con l'obiettivo di tornare e anzi meglio approfondire i meccanismi che hanno portato alla realizzazione delle pellicole tratte dalle opere delle autrici Elfriede Jelinek e Ljudmila Ulickaja.

Die Klavierspielerin (La Pianista). Dal romanzo di Elfriede Jelinek alla riscrittura di Michael Haneke

Elfriede Jelinek¹, nata nel 1946 nel land austriaco della Stiria, ben presto si procura la fama di *enfant terrible* della allora nuova letteratura austriaca, e nel 1983 con la pubblicazione del romanzo *La pianista (Die Klavierspielerin)*, ottiene la visibilità presso il grande pubblico soprattutto per la scabrosità dei temi trattati e al mistero che avvolge i probabili rimandi autobiografici dell'autrice rispetto al romanzo.

L'intreccio del romanzo si articola in due grandi blocchi, il primo dei quali incentrato sul complesso e morboso rapporto che intercorre tra la protagonista insegnante di piano Erika Kohut e sua madre; il secondo blocco invece vira verso la narrazione della tormentata relazione amorosa fra Erika e il suo allievo Walter Klemmer.

Il dovere di una madre è quello di aiutare a prendere delle decisioni e di prevenire quelle sbagliate. (Jelinek, 1991: 9)

La madre vuole poter disporre della vista della sua bambina. (26)

A Erika non è concesso avere alcun rapporto con la gente semplice. (26)

Sin dalle prime pagine del romanzo si evidenzia il rapporto patologico, simbiotico fra le due donne: "Per la madre Erika è una palese sostituzione del marito (non a caso le due donne dormono nello stesso letto) su cui proiettare aspettative e frustrazioni di vita; per la figlia l'anziana signora è un'istanza irrevocabile, a cui adeguare i propri desideri e comportamenti" (Reitani, 1991: 300).

¹ Elfriede Jelinek, scrittrice, traduttrice e drammaturga austriaca. Premio Nobel per la Letteratura nel 2004.

Ma Erika sfugge alle attenzioni serrate della madre manifestando tutta una serie di atteggiamenti devianti, voyeuristici, di automutilazione, in quella che può essere definita come una tardiva e disperata ricerca della propria individualità e identità sessuale.

Il romanzo, e qui risiede la sua complessità e grandezza, supera già internamente questa lettura psico-analitica, quasi scontata, con la figura di Walter Klemmer e della complessa relazione sentimentale fra lo stesso e la protagonista. La scrittrice, infatti, riesce a costruire nella seconda parte del romanzo una seconda narrazione: si chiude, o per lo meno si attenua di molto, la tematica del rapporto *double-bind* madre-figlia, e si apre quella del romanzo sentimentale basato sull'educazione erotica tra insegnante e allievo.

Proprio sulla storia tra Erika e Klemmer si inserisce la riscrittura cinematografica firmata, e nella regia e nella sceneggiatura da Michael Haneke e si tornerà su questo elemento dell'intreccio così rilevante per il film. Ricordiamo intanto che la produzione franco-tedesca del 2001 ha fatto incetta di premi e *nomination* internazionali, ha una durata di circa centotrenta minuti (quindi già in questo ben distante dalle estensioni cinematografiche di *mainstream*) e vede l'attrice Isabelle Huppert recitare nel ruolo della pianista Erika Kohut.

A tal punto, per l'analisi, è utile riferirsi a quelle categorie semiotiche definite isotopie, ovvero linee di coerenza testuali che consentono di confrontare un film e il testo narrativo da cui esso deriva. Specificamente, riferendoci alle tre tipologie di isotopie teorizzate da A.-J. Greimas, ovvero tematiche, figurative e patemiche, nel film di Haneke rispetto al romanzo di Haneke si possono rilevare le seguenti varianti.

Le questioni di fondo di cui si occupa il film rispetto al romanzo (isotopie tematiche) appaiono in parte variate, non foss'altro poiché, nel film grande centralità assume la relazione maestra-allievo, laddove il romanzo appare particolarmente incentrato sulla introspezione psicologica della protagonista, seppur mediata dai suoi rapporti con la madre e Klemmer rispettivamente.

Anche le coordinate spaziali e temporali (isotopie figurative) subiscono un'interessante rilettura nella riscrittura di Haneke. Anzitutto l'intera vicenda nel film è traslata nell'anno 2000 e la città che fa da sfondo all'intera vicenda, Vienna, è tratteggiata in modo differente nel film. Nel libro la capitale austriaca non si limita infatti a fare da sfondo alle vicende narrate, ma diviene quasi una co-protagonista delle miserie e ipocrisie umane, nonché delle perversioni di Erika.

“Il paese degli alcolizzati, la città della musica” (Jelinek, 1991: 19), è fortemente stridente la contraddizione che la Jelinek rintraccia tra il suo Paese e Vienna, e ancor più emblematico, ai fini della nostra analisi, è il passaggio dedicato all'episodio del Prater. A circa metà del romanzo, infatti, viene descritta con dovizia di particolari l'episodio in cui Erika, di sera, si capisce abitualmente, visita il parco pubblico del Prater, che viene descritto quale, all'epoca della narrazione, luogo poco raccomandabile in special modo nelle ore serali e notturne. Per oltre dieci pagine la Jelinek racconta questa incursione di Erika nel parco alla ricerca di Coppiette in intimità al fine di soddisfare le proprie pulsioni voyeuristiche. L'intera scena presenta una dilatazione tra tempo della storia e tempo del racconto, vengono tracciati i minimi dettagli (la descrizione delle scarpe resistenti al terriccio umido scelte appositamente da Erika ne è un esempio). La scena del Prater assume nel romanzo una funzione estremamente cinematografica, mette in fatti in scena dinanzi allo spettatore l'altra Erika, quella potremmo dire notturna e nascosta, e lo fa senza introspezioni psicologiche o giudizi di valore da parte dell'autrice, ma fotografando crudamente la realtà della vita della pianista. Il tutto per altro in

un interessante gioco di *myse en abyme* in cui chi osserva è osservato al tempo stesso. Erika che è lì per guardare è al tempo stesso scandagliata nel profondo dall'autrice, quindi dai lettori.

Nella riscrittura di Haneke questa scena, anche per esigenze di sintesi dovute al mezzo cinematografico, subisce delle variazioni funzionali: il parco è sostituito da un *drive-in*, dove anche qui le persone in auto vanno per assistere ad una proiezione e sono invece oggetto degli sguardi di Erika, nonché delle sottrazioni: l'atto sessuale descritto dalla Jelinek e a cui assiste Erika, è solo in parte mostrato, quasi nascosto, nel film e il maggiore risalto viene dato all'effetto fisiologico che l'attività di voyeurismo produce su Erika.

Di grande interesse, in ultimo, sono di certo le caratterizzazioni che i personaggi principali assumono nel romanzo e nel film (isotopie patemiche) e come essi mutino, si trasformino, o meno, nel corso dell'intreccio.

Come accennato al principio di questa analisi, l'apporto principale della riscrittura cinematografica all'opera di partenza è riconducibile al nuovo punto di vista assunto dal narratore/regista Haneke il quale, pur realizzando le inevitabili aggiunte e sottrazioni dovute dal mezzo, nonché dopo aver fatto determinate scelte stilistiche (ambientazioni spazio-temporali), decide di focalizzare l'attenzione sulla figura dell'allievo Klemmer e della sua relazione con la pianista Erika.

Il lettore che avesse già letto l'opera di partenza e affrontasse poi la visione del film intuisce questa variante sin da subito. Infatti, già al quindicesimo minuto, nel film fa la sua comparsa Klemmer, diversamente dal romanzo. Assume per altro all'interno del film quasi il ruolo di voce narrante dei pensieri di Erika alla quale invece viene lasciata una parte discorsiva più meramente dialogica, e in generale l'intreccio narrato da Haneke si snoda proprio intorno al climax di atteggiamenti e sentimenti manifestati dall'allievo, dai primi incontri nell'alveo dell'arte e della musica, agli approcci prima più timidi poi più sfrontati verso Erika, fino al culmine finale della scena delle percosse e dello stupro.

Per Haneke la rilettura del personaggio Klemmer costituisce infine il tentativo, riuscito, di traslare la polifonia romanzesca al testo cinematografico nel quale il regista, l'attore, il pubblico sono tutte componenti di quello che può essere definito il "complesso ventriloquismo" (Calabrese, 2010: 47) delle opere letterarie.

***Vesjolye pochorony (Funeral Party)*. Dal romanzo di Ljudmila Ulickaja al film di Vladimir Fokin**

Ljudmila Ulickaja² è una delle voci ad oggi più autorevoli della letteratura e cultura russa, prima donna a vincere nel 2001 il prestigioso premio *Russkij Buker*, ha da sempre descritto in modo neutrale le relazioni e le vite dei suoi personaggi, spesso donne, senza cedere a introspezioni psicologiche o intimistiche tipiche dello stile letterario russo.

In *Funeral Party* l'azione si svolge quasi interamente in un interno di appartamento (loft) newyorkese e vengono narrati gli ultimi giorni di vita di Alik, tipico personaggio dell'emigrazione russo-ebraica negli Stati Uniti, ovvero un artista, ormai caduto in disgrazia e malato in modo terminale. Ma i suoi ultimi giorni di vita sono raccontati in modo tutt'altro che triste o patetico, anzi, come recita il titolo originale, è un vero e proprio 'funerale allegro'. A renderlo tale è la corte di persone che popolano la sua abitazione e il suo capezzale, per la maggior parte donne della sua vita (mogli, amanti, figlie non riconosciute), tutte che gli girano intorno seminude per via del caldo torrido della città nei giorni in cui è ambientata l'azione, e

² Ljudmila E. Ulickaja, 1943, scrittrice, traduttrice e sceneggiatrice russa.

soprattutto tutte intente, ciascuna a modo proprio, a lasciare un segno definitivo, ultimo, nella vita di questo uomo che hanno amato.

Il romanzo, suddiviso in ventuno capitoli, si snoda per un arco temporale di pochi giorni, e frequenti sono *flash back* che hanno la funzione di illustrare la passata gloria di Alik e soprattutto di chiarire al lettore i rapporti con le diverse donne della sua vita. Nella seconda metà della narrazione irrompe prepotentemente il tempo presente con la notizia del colpo di stato che a Mosca avrebbe posto fine all'esperienza sovietica. Per diversi capitoli i protagonisti assistono a questo evento come distaccati, lontani, "Tutte le persone sedute lì, nate in Russia e diverse per talento, cultura, semplicemente per doti umane, avevano un punto in comune: tutte in un modo o nell'altro avevano abbandonato la Russia" (Ulickaja, 2004: 94). Il personaggio Alik, con la sorte ormai segnata e alla quale egli stesso si è rassegnato con una certa dose di cinismo, pur sullo sfondo di grandi cambiamenti storici, rimane il fulcro narrativo, il vero motivo per cui la narrazione della Ulickaja prende avvio e si dipana.

Troppo immediato riconoscere come, il corpo, ormai in parte putrefatto del moribondo Alik, rappresenti per la narratrice una metafora esplicita della Russia al termine del periodo sovietico o peggio di quella cinica, aggressiva e sregolata degli anni Novanta (il romanzo esce nel 1997). Ma alla fine è proprio lo sguardo neutro della Ulickaja a lasciare al lettore la possibilità di leggere il romanzo ad un livello più o meno profondo, osservare il mero comportamento umano o in esso leggere lo specchio della storia di una nazione.

Adattato per il cinema nel 2007, con una pellicola di circa centotrenta minuti, dal regista Vladimir Fokin, il film, sin dal titolo rende omaggio alla letteratura russa, poiché riporta la doppia denominazione *Niotkuda s ljubov'ju*³, da una lirica di Josif Brodskij⁴, e poi il titolo omonimo del romanzo *Vesjolye pochorony*.

La riscrittura di Fokin sorprende sin dal principio il lettore-spettatore per le scelte stilistiche in netto contrasto con il testo di partenza.

Se infatti rimane invariata l'ambientazione spazio-temporale (isotopie figurative), e una didascalia ci informa che l'azione si svolge a New York nel 1991, ciò che colpisce è la voce narrante che sin da subito accompagna tutto lo svolgimento del film: è la voce di Alik che riempie gli spazi in cui la narrazione cinematografica è stata sintetizzata (ha quindi funzione esplicativa e di *voice over*) e traduce dall'inglese al russo tutti i personaggi (non molti) che non sono russi e che quindi si esprimono in un'altra lingua diversa da quella della piccola comunità in cui Alik conduce la sua esistenza e soprattutto differente rispetto al russo che rimane per lui e per le altre protagoniste la lingua madre nella quale pensano. Probabilmente un omaggio o una coincidenza, questa scelta stilistica non può non ricordare, la *voice over* della pellicola del 1987 *Der Himmel über Berlin (Il cielo sopra Berlino)* di Wim Wenders, anche in quel caso, narrazione di una condizione umana alle prese con la ricostruzione di una identità nazionale perduta.

C'è anche una differenza sostanziale rispetto ai temi (isotopie tematiche) dei quali si occupa il romanzo rispetto al film o, per meglio dire, nella sua pellicola Fokin pone maggiore attenzione all'ambiente esterno rispetto a quello del loft in cui si svolge buona parte del romanzo. Infatti, il regista, forse nel tentativo di conferire all'adattamento uno stile più occidentale o hollywoodiano, dà risalto anche alla vita delle protagoniste fuori dal loft, ovvero, impegnate nelle loro vite nella città di New York. Non è questa una variante da biasimare, anzi, come cifra stilistica probabilmente coglie nel segno, poiché mette in risalto uno dei temi cari

³ *Dal nulla con amore* [trad. mia].

⁴ Il poeta russo-sovietico è figura di riferimento dell'emigrazione russa negli Usa, e una citazione al personaggio compare anche nel romanzo.

alla Ulickaja, ovvero, la vita delle donne, l'emigrazione e il confronto con la propria madre patria Russia, seppure lontana geograficamente.

Le varianti più evidenti si hanno tuttavia proprio nella caratterizzazione dei personaggi (isotopie patemiche). Il personaggio moribondo di Alik che nel romanzo di fatto trascorre le sue ultime giornate a letto, nel film appare ancora in buona salute (folti capelli rossi, pelle rosea), seppure giochi a recitare, magistralmente, la parte del malato. In generale, tuttavia, Alik si prende nel film forse maggiore spazio rispetto alla coralità che nel romanzo è assicurata dall'alternarsi delle persone intorno al suo capezzale.

Da contraltare alla storia ormai finita di Alik, simbolo di un mondo di intellettuali e di una Russia che non esiste più, Fokin si sofferma, forse più della Ulickaja, proprio su Irina, la ex-moglie dell'artista. La scena iniziale, differentemente dal romanzo, è tutta per lei e la vede impegnata a trattare in una galleria d'arte, medesima attività nella quale la si ritrova al termine del film, quando in estrema sintesi e con grande scaltrezza riesce a monetizzare la morte di Alik e a prendersi da lui, ormai morto, ciò che non era riuscita ad avere in vita. Donna elegante, misurata nei modi, inconfondibilmente di origini slave, ma ben intonata all'ambiente newyorkese rappresenta la nemesi che il popolo russo affronterà da lì a pochi decenni.

Conclusioni. Riscrivere e rinarrare

Analizzare degli adattamenti cinematografici da opere narrative è un'attività che può presentare sempre numerose insidie. In particolar modo, è difficile stabilire una volta per tutte il punto di vista da adottare. Meramente tecnico? Basta soffermarsi sull'analisi delle varianti? Quale e come giudicare il testo di arrivo (ovviamente quello cinematografico) rispetto al testo narrativo di partenza?

In questo articolo, si è tentato di analizzare le opere prese in esame dal punto di vista della narratività. Le riscritture cinematografiche di Haneke e Fokin, partendo dai romanzi di Jelinek e Ulickaja, sono ancora delle narrazioni valide?

Di certo abbiamo potuto osservare come nel passaggio da un medium all'altro, il testo di partenza ha subito delle variazioni (in alcuni casi obbligatorie, come per esempio l'estensione temporale), ma in generale si è sempre conservata quella transmedialità che ha fatto sì che ambientazioni, temi, personaggi passassero da un testo all'altro senza difficoltà.

La Vienna di Haneke non è certo quella raccontata da Jelinek, ma ne costituisce quello che oggi definiremmo un *sequel*, una visione successiva in un tempo spostato in avanti di alcuni decenni; altrettanto la Irina di Fokin appare più intensa di quella del romanzo della Ulickaja, e Alik forse più caricaturale nelle sue pose cinematografiche, ma non sono forse anche questi elementi che permettono al testo di partenza di espandersi e trovare una nuova rilettura e reinterpretazione presso un pubblico nuovo e diverso?

Dalla letteratura al cinema e viceversa, questo movimento permette, come nel caso delle opere prese in esame, la realizzazione di una vera e propria ri-narrazione autonoma e autoriale da parte di una istanza narratoriale cinematografica, ovvero quel "cinematic narrator" "overall agent" (Chatman, 1990) non identificabile con un essere umano o semplicemente con la voce fuori campo, ma piuttosto con quell'insieme di complessi meccanismi comunicativi propri del mezzo audio-visivo (attori, luci, messa in scena, ripresa, angolazione, movimento, voci, musiche, commenti). Solo attraverso il potenziamento di questa istanza narrativa è possibile realizzare il dialogo fra i vari media e far sì che questo veicoli un determinato messaggio. In entrambi i film riscritti e rinarrati da Haneke e Fokin, il testo di partenza è stato potenziato proprio dal complesso meccanismo che regola la produzione cinematografica; l'adattamento

non ha quindi comportato una perdita in termini di valore semiotico e artistico dei romanzi di Jelinek e Ulickaja.

Piuttosto, i romanzi, sono divenuti altro, e si è ampliato il loro messaggio: nel primo caso dando maggiore risalto alla relazione tra allievo e maestra, nonché ipotizzando che la storia si svolgesse in un periodo differente, nel secondo caso, ponendo l'accento sul valore metaforico delle esistenze dei personaggi tracciati dalla Ulickaja rispetto alla storia del loro Paese di origine, caricaturizzandoli o donando loro maggiore spessore interpretativo e narrativo.

Lungi dall'essersi esaurito, il dialogo fra letteratura e cinema oggi può essere osservato oltre che dal punto di vista della teoria dei generi, anche e soprattutto nell'ottica di una narratività divenuta estremamente liquida e pervasiva. Per far sì che non cada preda di facili banalizzazioni, l'arte di raccontar storie deve continuare a veicolare dei messaggi, siano essi intimistici o politici, come nel caso dei film analizzati.

BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland (1969). *L'analisi strutturale del racconto*. In AA.VV., *L'analisi del racconto* (pp. 5-46). Traduzione di Luigi DEL GROSSO & Paolo FABBRI. Milano: Bompiani.

BARTHES, Roland (1974). *Miti d'oggi*. Traduzione di Lidia LONZI. Torino: Einaudi.

BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard (2002). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Traduzione di Benedetta GENNARO. Milano: Guerini.

CALABRESE, Stefano (2010). *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*. Milano: Mondadori.

CALVINO, Italo (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Palomar.

CHATMAN, Seymour (1978). *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Traduzione di Elisabetta GRAZIOSI. Milano: Il Saggiatore.

CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

GENETTE, Gérard (1981). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Traduzione di Raffaella NOVITÀ. Torino: Einaudi.

GENETTE, Gérard ([1972] 2006). *Figure III*. Torino: Einaudi

GIOVAGNOLI, Max (2013). *Transmedia. Storytelling e comunicazione*. Milano: Apogeo.

GREIMAS, Algirdas Julien (1984). *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*. Traduzione di Patrizia MAGLI & Maria Pia POZZATO. Milano: Bompiani.

JAMESON, Fredric (2007). *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Traduzione di Massimiliano MANGANELLI. Roma: Fazi.

JELINEK, Elfriede (1991). *La pianista*. Traduzione di Rossana SARCHIELLI. Torino: Einaudi.

LOTMAN, Jurij Michailovič (1972). *La struttura del testo poetico*. Traduzione di Eridano BAZZARELLI, Erika KLEIN & Gabriella SCHIAFFINO. Milano: Mursia.

MANZOLI, Giacomo (2003). *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci.

REITANI, Luigi (1991). *Nel «maelstrom» della scrittura. La pianista di Elfriede Jelinek alla luce della trasposizione cinematografica di Michael Haneke*. In Elfriede JELINEK, *La pianista* (pp. 295-307). Traduzione di Rossana SARCHIELLI. Torino: Einaudi.

SALMON, Christian (2008). *Storytelling. La fabbrica delle storie*. Traduzione di Giuliano GASPARRI. Roma: Fazi.

ULICKAJA, Ljudmila (2004). *Funeral Party*. Traduzione di Emanuela GUERCETTI. Milano: Frassinelli.

Adaptation ou réécriture : du roman *The King's Damosel* de Vera Chapman au film d'animation *The Magic Sword: a Quest for Camelot* de Frederik Du Chau

Adaptation or Rewriting: from Vera Chapman's Novel *The King's Damosel* to Frederik Du Chau's Cartoon *The Magic Sword: a Quest for Camelot*

MARIE HAMEL-MARTINENGGHI
CÉRÉdI, Université de Rouen

Mots-clés

chevaleresse ;
handicap ; Matière
de Bretagne ;
fantasy arthurienne ;
remédiation ; littéra-
ture anglophone ;
film d'animation.

Avec son roman *The King's Damosel* – premier de la trilogie *The Three Damosels* – Vera Chapman propose une réécriture de la Matière de Bretagne d'un point de vue féminin, celui d'une chevaleresse. En effet, elle donne sa propre interprétation du personnage de Linet – la « demoiselle sauvage » inventée par Thomas Malory – dont elle imagine les aventures non relatées dans *Le Morte Darthur*. À son tour, le film d'animation de la Warner Bros. *The Magic Sword: a Quest for Camelot* réalisé par Frederik Du Chau est une remédiation du roman de Vera Chapman, dont il conserve certaines caractéristiques – notamment la présence d'une héroïne forte – tout en renouvelant presque entièrement l'intrigue. Ce changement d'intrigue s'accompagne également de la mise en avant d'un personnage secondaire : le jeune ermite aveugle, Lucius, qui passe au premier plan de la diégèse, en devenant Garrett. À travers ce personnage est amorcée une réflexion sur le handicap.

Keywords

female knight; dis-
ability; Matter of
Britain; Arthurian
romance; remedia-
tion; English lan-
guage literature;
cartoon.

With *The King's Damosel* – the first novel of *The Three Damosels* trilogy – Vera Chapman offers a rewriting of the Matter of Britain in a womanly point of view, the point of view of a female knight. Indeed, she gives her own interpretation of Linet's character – the “damosel Savage” created by Thomas Malory – and imagines her adventures, which are not told in *Le Morte Darthur*. In turn, the Warner Bros. *The Magic Sword: a Quest for Camelot* cartoon, directed by Frederik Du Chau, is a remediation of Vera Chapman's novel, of which it keeps some characteristics – such as a strong female as the main character – while renewing nearly the entire plot. The plot change is accompanied by the promotion of a secondary character: Lucius, a young blind hermit, who is foregrounded in the diegesis under the name of Garrett. A reflection on disability is primed through this character.

« Les auteurs féminins ont souvent pris le parti d'examiner la légende du point de vue des femmes, à commencer par Vera Chapman (dans le cycle *The Three Damosels*) » (Baudou, 2005 : 19). Premier roman de la trilogie, l'ouvrage *The King's Damosel*, paru pour la première fois en 1975, répond à cette intention en développant le personnage de Lynett, créé par Malory, autant dans ses aventures passées que présentes (Chapman, 2007 : iv)¹. Chapman s'inscrit ainsi parmi les nombreux auteurs d'*arthuriana* contemporains, qui enrichissent le répertoire collectif constitué de nombreuses réécritures (Besson, 2013 : 14-15). À son tour source d'inspiration, son roman a donné lieu à une adaptation très libre, le film d'animation *The Magic Sword: a Quest for Camelot*, réalisé par Frederik Du Chau.² Celle-ci aurait pu laisser penser à une utilisation commerciale de la notoriété du roman (Stalloni, 2017 : 47), toutefois la modification de titre invite à lui accorder une intention plus solide esthétiquement³. Si les changements mineurs ne sont pas exceptionnels dans le cadre d'une adaptation à l'écran, les choix réalisés pour le film *The Magic Sword: a Quest for Camelot* sont suffisamment significatifs pour soulever la question des raisons qui les ont motivés et interrogent le lien entre les deux œuvres : *The Magic Sword: a Quest for Camelot* est-elle une adaptation ou une réécriture du roman *The King's Damosel* ?

Une trame narrative différente

Les adaptations audiovisuelles d'œuvres littéraires résultent de choix tant scénaristiques que scénographiques qui font que l'œuvre adaptée se révèle plus ou moins fidèle à la première. Toutefois dans la plupart des cas la trame narrative est respectée, ce en quoi le film *The Magic Sword: a Quest for Camelot* est différent. En effet, la trame narrative du roman correspond à une succession d'intrigues et peut être découpée selon trois parties. La première partie, pouvant être qualifiée d'analeptique, relate l'enfance de l'héroïne, l'éducation de garçon manqué qu'elle reçoit⁴, le traumatisme du viol par Baudemagus jusqu'à son mariage arrangé avec Gaheris. La deuxième partie est constituée par le début de l'apprentissage de Lynett en tant que messagère du roi, apprentissage qui l'oblige à affronter ses traumatismes enfouis et à les surmonter. Enfin la troisième partie met en scène l'accomplissement de la jeune femme que ce soit par son amour pour Lucius, un jeune ermite aveugle, ou par sa réussite de la plus noble des quêtes : la quête du Graal. L'intrigue du film d'animation ne reprend pas la trame narrative du roman puisqu'elle consiste en une quête menée par Kayley et Garrett⁵ pour ramener au roi son épée Excalibur et déjouer le complot de Ruber. Légèrement différente de celle du roman dans

¹ L'intrigue de *The King's Damosel* est elle-même une réécriture du septième livre de *Le Morte Darthur* de Thomas Malory (Malory, 1893 : 128-161). Vera Chapman a souhaité imaginer les aventures de celle que Malory surnomme la « demoiselle sauvage ». Elle interprète ce surnom comme signifiant que la demoiselle se conduit comme un garçon et non conformément à ce que la société attendrait d'une dame.

² Il est fréquent chez les auteurs d'*arthuriana* contemporains de mentionner leurs sources, car cela leur permet de s'inscrire dans le corpus arthurien et d'établir un « contrat » avec leur lectorat (Besson, 2013 : 14).

³ Lorsqu'une œuvre audiovisuelle souhaite tirer profit du succès d'une autre œuvre, la conservation du titre est recommandée afin de bénéficier de son « capital de notoriété » (Rousset-Rouard, 2018 : 15).

⁴ « [H]e [Sir Lionel] had put his younger daughter into the place of the son he would never have » (« [Il] [Sire Lionel] donna à sa fille la place du fils qu'il n'aurait jamais » [Notre traduction]) (Chapman, 2007 : 8).

⁵ Bien que les prénoms aient été changés, Kayley correspond au personnage de Lynett et Garrett à une combinaison entre le Gareth du roman et Lucius. Nous verrons ce point plus en détail par la suite.

laquelle elle n'est qu'une péripétie, l'intrigue concernant Ruber constitue l'élément perturbateur principal du dessin animé. Une des raisons de cette différence narrative entre les deux récits peut reposer sur un événement central du récit romanesque : le viol de Lynett par Bagdemagus. Le récit du viol constitue une page pendant laquelle Lynett comprend trop tard les mauvaises intentions du chevalier et tente de lui échapper. Quant à l'acte du viol, il est pudiquement relaté en une unique phrase « En disant cela, il la saisit et prit ce qu'il voulait, violemment et brutalement »⁶. Le lecteur est informé du traumatisme de l'héroïne, qui est régulièrement évoqué dans la suite du récit, mais la violence de l'acte est en partie épargnée au lecteur par le récit court et évasif. Il est compréhensible que Frederik Du Chau n'ait pas voulu représenter la scène de viol, ni même l'évoquer dans un film d'animation destiné au grand public et donc à un public plus jeune que celui visé par le roman.⁷ Le viol étant un leitmotiv important dans le reste du récit romanesque, difficile de garder la même trame narrative en en faisant fi. De la même manière, d'autres scènes majeures du roman, comme le passage des retrouvailles entre Lynett et Bagdemagus,⁸ mettant en scène de la torture⁹ et une exécution,¹⁰ sont difficilement représentables dans un film pour enfants. La dureté de certains passages de l'intrigue romanesque explique le choix d'opter pour une intrigue différente. Ce choix permet également une simplification en optant pour une unité d'action plutôt qu'une succession d'intrigues, choix considéré comme plus adapté du fait du large public visé. Multiplier les actions allongerait nécessairement la durée totale du film qui dure déjà une heure vingt, durée classique pour un dessin animé.

Le choix de la dénomination des personnages

Au changement significatif de l'intrigue s'ajoute le changement des noms des protagonistes qui rend plus difficile le rapprochement pour le lecteur et/ou spectateur entre le roman et son adaptation. En introduction du roman, Vera Chapman propose un arbre généalogique d'une partie des personnages, précisant quels sont les personnages du cycle arthurien qu'elle emprunte à Malory et quels personnages sont issus de son imagination (Chapman, 2007 : III). La plupart des personnages de *The King's Damosel*, premier roman du cycle *The Three Damosels*, reprennent directement les personnages de Malory, notamment Lynett, Leonie, Gareth, Gaheris et Bagdemagus. D'autres personnages, comme celui de Lucius, ont été inventés par

⁶ « *With that, he seized her and took what he wanted, roughly and brutally* » [Notre traduction] (Chapman, 2007 : 19).

⁷ Dans son analyse d'un large corpus de réécritures arthuriennes écrites par des femmes, Roberta Davidson considère l'œuvre de Vera Chapman comme écrite à destination des adultes. Si la violence est bien présente dans l'intrigue, sa description est réduite au strict minimum, ce qui nous semble tout de même convenir pour un public adolescent averti. Toutefois, il est certain que le public du livre est nécessairement plus âgé que celui visé par le film d'animation (Davidson, 2012 : 8).

⁸ Ce passage du récit est important, car pour que la jeune femme soit prête à découvrir le Graal, elle doit affronter ses traumatismes passés et pardonner à son agresseur, se libérant ainsi du poids de ses souvenirs.

⁹ « *The pain was atrocious. She screamed at the full stretch of her lungs, because she couldn't help it. The pain stopped – and then began again. At the third touch she fainted.* » (« La douleur était atroce. Elle cria de toutes ses forces, car elle ne pouvait s'en empêcher. La douleur cessa – puis reprit à nouveau. La troisième fois, elle s'évanouit » [Notre traduction]) (Chapman, 2007 : 75).

¹⁰ « *And Lancelot swung his bright sharp sword downward. It shore through everything – the man's head rolled on the ground, setting free a torrent of blood under Lynett's feet.* » (« Et Lancelot abaissa son épée brillante et tranchante. Elle fendit tout – la tête de l'homme roula sur le sol, libérant un flot de sang sous les pieds de Lynett » [Notre traduction]) (Chapman, 2007 : 82).

Vera Chapman pour les besoins de sa réécriture « plus humaine et moderne »¹¹. Le choix de conserver le nom des personnages de Malory permet une référence plus claire pour le lecteur à la matière de Bretagne. Dans le film d'animation de Du Chau, certains noms ont été conservés selon la même logique. C'est le cas des personnages d'Arthur et de Merlin, personnages arthuriens par excellence pour les spectateurs. En revanche, la protagoniste change de prénom dans le dessin animé, pour être rebaptisée Kayley, un prénom plus moderne, sans doute pour favoriser la *captatio benevolentiae*. Comme Gareth, Garrett chevauche avec Kayley, mais l'objectif de la chevauchée est différent. Le Gareth du roman est semblable à celui des hypotextes médiévaux qui vient en aide à Lynett pour sauver sa sœur. Garrett, pour sa part, accompagne Kayley dans sa quête pour retrouver Excalibur et sauver Camelot du complot de Ruber. Comme Lucius, Garrett est un jeune ermite aveugle qui vient sauver Kayley, mais, contrairement à Garrett, Lucius ne prend pas part à l'aventure aux côtés de Lynett lorsque cette dernière part en quête. Garrett ne correspond ni totalement à Gareth, ni à Lucius, mais emprunte des caractéristiques aux deux personnages. Le choix de conserver le prénom Garrett malgré les différences significatives avec son homonyme de la Matière de Bretagne résulte peut-être d'une volonté de conserver la référence arthurienne malgré tout.

En raison du changement de la trame narrative de nombreux personnages du roman disparaissent dans le dessin animé, comme Leonie, Gaheris ou encore les chevaliers Percival, Gwalchmei, Lancelot et Bors, qui accompagnent fidèlement Lynett dans sa mission de messagère du roi, puis dans la quête du Graal. La réduction du nombre de personnage permet comme pour l'unité d'action de focaliser l'attention du spectateur. Toujours dans un objectif de simplification narrative, le personnage de Lady Juliana change de rôle : de nourrice de Lynett, elle devient mère de Kayley. De même le faucon, s'il garde un rôle d'adjuvant majeur dans les deux récits, change de prénom : Jeanne dans le roman, il est rebaptisé Ayden dans le film ; ainsi que de caractéristique : seul animal doté de la parole dans le roman, il devient le seul animal à en être dépourvu dans le dessin animé.

Si plusieurs personnages ont été supprimés de l'intrigue, quelques personnages ont été créés pour le film d'animation. Il s'agit de Griffin, le griffon accompagnant Ruber, Bladebeak – un poulet au bec de fer – et du dragon bicéphale répondant aux prénoms Devon et Cornwall. Ces personnages sont l'occasion d'intermèdes comiques dans l'intrigue parfois angoissante et effrayante (Du Chau, 1998 : 00:17-00:21) – si les passages violents du roman ont été supprimés du film d'animation, certaines scènes, comme celle où Ruber transforme ses soldats en monstres armés, peuvent être impressionnantes pour les plus jeunes spectateurs, d'où l'importance de ces personnages comiques.

La mise en avant d'une chevaleresse

Nous avons évoqué les différences de l'intrigue romanesque et de celle de son adaptation cinématographique, mais les deux œuvres partagent une caractéristique commune essentielle : la mise en avant d'une chevaleresse. Traditionnellement, dans la légende arthurienne les femmes se partagent trois rôles : la vierge, l'épouse ou la sorcière (Smith, 1994 : 131). Toutefois, les attentes du public ayant changé, les auteurs ont souhaité proposer une vision plus moderne des personnages féminins, bien qu'anachronique (Breton, 2019 : 350). D'après

¹¹ « *This gave me the idea [...] of treating the Arthurian stories from a more human and modern point of view than Tennyson or William Morris.* » (« Cela m'a donné l'idée [...] de raconter les récits arthuriens d'un point de vue plus humain et moderne que Tennyson ou William Morris » [Notre traduction] (Chapman, 2007 : IV).

Jeanette C. Smith, les femmes peuvent occuper quatre rôles dans les réécritures modernes de la Matière de Bretagne : donner un point de vue féminin, incarner une femme de tête indépendante, incarner le retour de la Déesse et mener une vie amoureuse libre (Smith, 1994 : 135). Le personnage de Chapman répond à trois de ces quatre catégories : bien qu'elle ne soit pas dans une position de dirigeante, elle est une femme forte et indépendante, par ses pensées elle intègre un point de vue féminin à la narration et, bien qu'officiellement unie à Gaheris par un mariage d'intérêt, elle choisit de vivre son amour pour Lucius. Bien que moins marquée, cette catégorisation s'applique également au personnage de Kayley du film d'animation.

Le roman de Vera Chapman est entièrement en focalisation interne autour de Lynett, faisant de cette dernière l'unique protagoniste du récit et réduisant les autres personnages au rôle de simples opposants ou adjuvants plus ou moins importants pour l'intrigue. Le réalisateur du film d'animation n'a pas fait le choix de la focalisation interne, mais plutôt d'un point de vue omniscient. Le spectateur n'a pas accès aux pensées de Kayley, contrairement au lecteur du roman, et plusieurs scènes du film ne mettent pas du tout en scène la jeune femme. Néanmoins, ce choix d'omniscience permet au spectateur de mieux comprendre l'héroïne – comme dans la scène relatant le décès de son père – ou plonge le public dans une situation de suspense, en l'informant de la progression des opposants de Kayley. Toutefois, dans le film Kayley partage sa place de protagoniste avec Garrett, les deux personnages étant tout deux récompensés pour leur bravoure lors de la scène finale d'adoubement, dont les codes ne sont pas sans rappeler avec humour le mariage des protagonistes, dénouement classique des contes de fées¹².

Le prénom n'est pas la seule différence entre Lynett et Kayley qui n'ont pas non plus les mêmes caractéristiques physiques. Elles ont bien toutes les deux les yeux bruns (Chapman, 2007 : 1) et les cheveux raides (Chapman, 2007 : 2). Toutefois, les cheveux décrits par Vera Chapman comme « noir[s] comme la nuit¹³ » (Chapman, 2007 : 2) sont bruns dans le film d'animation. Bien qu'il soit difficile de définir objectivement la beauté, Lynett est à plusieurs reprises qualifiée de « laide¹⁴ » (Chapman, 2007 : 9) et c'est également ainsi qu'elle se considère (Chapman, 2007 : 16). Sa silhouette est qualifiée de « décharnée et anguleuse »¹⁵ (Chapman, 2007 : 9), ce qui n'est pas le cas de celle de Kayley, fine sans pour autant être trop maigre. Un seul personnage du roman apprécie explicitement la beauté de la jeune femme : son amant Lucius qui, au moment où il recouvre la vue, lui répète à plusieurs reprises qu'elle est belle

¹² Dans cette scène, l'héroïne, coiffée d'une couronne de fleurs, s'avance au milieu de l'assemblée pour rejoindre le roi Arthur et Garrett, qui l'attendent. Alors que les spectateurs pensent assister au mariage entre les deux protagonistes, il s'agit en fait de l'adoubement des deux jeunes héros par le roi Arthur. Les auteurs jouent ici avec les lieux communs relatifs au mariage – la robe blanche, la couronne de fleurs, la jeune femme qui s'avance au milieu de l'assemblée et le jeune homme qui regarde avancer sa promise – ainsi qu'avec les attentes narratives du public du *happy end* de conte de fées : « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Le jeu d'analogie entre l'adoubement et la classique scène de mariage ne s'arrête pas au moment de l'adoubement lui-même, car les dernières minutes de l'intrigue se déroulent comme si la scène avait véritablement été celle d'un mariage : la cérémonie est suivie d'une fête, on assiste au baiser des deux protagonistes et ces derniers s'enfuient sur le destrier de la jeune femme à la queue duquel est attaché un panneau mentionnant « *Just knighted* », clin d'œil au message « *Just married* » qui est accroché à l'arrière du véhicule des jeunes mariés anglo-saxons (Du Chau, 1998 : 01:22-01:34).

¹³ « *Black as night* » dans le texte.

¹⁴ « *[U]gly* » dans le texte.

¹⁵ « *[G]aunt and angular* » dans le texte.

(Chapman, 2007 : 171). La beauté de Lynett – que le narrateur qualifie d'ailleurs de « grâce du jeune animal sauvage »¹⁶ (Chapman, 2007 : 9) – pourrait être qualifiée de différente des standards de son époque. Dans le dessin animé, Kayley est loin d'être laide et correspondrait plutôt aux standards de beauté actuels, ses formes féminines sont soulignées et ses traits fins. Toutefois, comme Lynett, Kayley semble n'accorder aucune importance à son apparence. Ses cheveux sont négligemment attachés en queue de cheval et elle préfère porter une tenue de garçon aux coloris ternes. Ainsi, d'un point de vue physique, Kayley n'est pas complètement fidèle au portrait que Vera Chapman fait de Lynett. Toutefois, les deux personnages partagent bien le même caractère : toutes deux pouvant être qualifiées de courageuses, braves et intrépides. Le père de Lynett l'a élevée comme un fils et elle-même assure à Bagdemagus qu'elle aurait préféré être un garçon (Chapman, 2007 : 8). Bagdemagus félicite Sir Lionel d'avoir un « brave petit garçon manqué »¹⁷ (Chapman, 2007 : 11). Ce trait de caractère se retrouve dans le film d'animation notamment à travers le dialogue entre Lady Juliana et sa fille. Alors que Lady Juliana affirme à sa fille que « [partir à la recherche d'Excalibur] est un travail pour les chevaliers et non pour une jeune fille¹⁸ » (Du Chau, 1998 : 00:14), Kayley lui répond vouloir être un chevalier et explique par la suite combien elle trouve les tâches ménagères « ennuyeuses¹⁹ » (Du Chau, 1998 : 00:15). Bien que, dans un premier temps,

Lady Juliana semble opposée au projet de Kayley, qu'elle juge inconvenant pour une jeune fille la suite de l'intrigue montre que la mère est parfaitement consciente des qualités de sa fille et de sa nature aventureuse puisqu'elle la charge de partir prévenir Arthur des plans de Sir Ruber (Du Chau, 1998 : 00:19-00:20). Cette scène fait écho au roman lorsque Lynett est chargée de se rendre à Camelot pour demander de l'aide au roi Arthur – toutefois dans le roman c'est Lynett elle-même qui se porte volontaire. Sa sœur ne réagit ni positivement, ni négativement à ce projet, en revanche sa gouvernante, Lady Juliana, s'y montre particulièrement réticente (Chapman, 2007 : 32-33). Contrairement à Lynett qui se montre déterminée face à l'épreuve, Kayley, qui souhaitait pourtant peu avant partir à l'aventure, est en proie aux doutes et hésite à laisser sa mère seule avec l'armée de Sir Ruber. Alors que le précédent désir de partir chercher Excalibur passait pour un caprice égoïste, cette mission lui est assignée par une figure d'autorité : celle de sa mère. Comme Lynett, Kayley commence alors un parcours initiatique lui permettant de réaliser son rêve et de devenir chevalier. Si l'héroïne est bien le personnage central des intrigues romanesque et filmique, une autre figure présente un traitement intéressant dans ces deux intrigues : la figure du malvoyant.

L'importance de la figure du non-voyant

Connaître le handicap passe par la parole des personnes qui en sont atteintes, mais peut également passer par les œuvres de fiction qui permettent d'étayer la réflexion du lecteur/spectateur à ce sujet, en « [l'atteignant] différemment, en [le décentrant] et en [l'aidant] parfois à sortir d'une certaine sidération » (Van den Driessche, 2012 : 122) face à une personne en situation de handicap. Le roman de Vera Chapman met en scène un personnage non voyant, Lucius, qui inspire celui de Garrett dans le film de Frederik Du Chau. Des parallèles existent bien entre les deux personnages. La rencontre entre Lynett et Lucius et celle entre Kayley et Garrett correspond, dans le roman comme dans le film, à une scène de sauvetage de

¹⁶ « *[G]race of a young wild animal* » dans le texte.

¹⁷ « *Brave little tomboy* ».

¹⁸ « *That's [going after Excalibur] a job for the knight not for a young girl.* » dans la version originale.

¹⁹ « *Boring* » dans la version originale.

Lynett/Kayley par Lucius/Garrett et se déroule en milieu aquatique. Toutefois, dans le roman la scène a lieu dans un lac sous-marin duquel Lucius sauve Lynett de la noyade (Chapman, 2007 : 112-114), tandis que Garrett sauve Kayley de ses poursuivants alors qu'elle est tombée dans un lac de la forêt dans laquelle il vit en ermite (Du Chau, 1998 : 00:25-00:26). Le lac dans lequel Kayley tombe maladroitement n'est pas profond et, contrairement à Lynett, Kayley ne court pas le risque de se noyer. Le handicap des personnages, pour Lucius comme pour Garrett, leur donne un avantage qui permet de sauver les jeunes femmes. Aveugle, Lucius n'est pas désorienté par l'absence de visibilité dans le noir profond du lac souterrain, au contraire de Lynett. De plus, il connaît chaque recoin des galeries souterraines pour les avoir parcourues à de nombreuses reprises et s'y promène avec facilité, ce qui lui donne la possibilité de ramener Lynett à la surface. Grâce à sa parfaite connaissance des lieux et des pièges que le lac souterrain contient, Garrett parvient à venir à bout des adversaires de Kayley, avec l'aide des indications de guidage que lui fournit le faucon Ayden. L'aisance dont il fait preuve lors de cette scène en fait presque oublier sa cécité ; Kayley elle-même met quelques minutes à constater l'infirmité de son sauveur (Du Chau, 1998 : 00:26).

La scène du sauvetage est constituée d'une succession de plans, allant du plan mi-moyen au plan rapproché (Du Chau, 1998 : 00:25-00:26). Toutefois, lorsque le plan rapproché est centré sur Garrett, la prise de vue est en contre-plongée (Du Chau, 1998 : 00:26), ce qui permet à la fois de représenter le point de vue de Kayley, qui observe le combat entre ses assaillants et l'inconnu depuis le sol, et de dissimuler en partie les yeux du personnage qui apparaissent très clairs, mais ne sont pas assez visibles pour que le spectateur y constate la pâleur caractéristique des yeux de certains non-voyants. Au contraire, dans la scène de la révélation du handicap du personnage, les yeux de ce dernier sont positionnés au centre du cadre, attirant l'attention du public sur eux, afin d'intensifier la surprise du spectateur à la suite de cette révélation (Du Chau, 1998 : 00:26).

Le personnage de Lucius joue un rôle d'adjuvant du personnage principal. Il la sauve, lui redonne confiance en elle grâce à l'amour que les deux personnages vont développer l'un pour l'autre et il est sa principale motivation pour partir en quête du Graal, espérant que ce dernier pourra guérir son amant et lui rendre la vue. Toutefois, seule Lynett part à l'aventure, Lucius demeure au second plan de la diégèse. La place accordée à Garrett dans le film d'animation est plus importante. La romance entre les deux personnages est conservée comme le révèle la chanson « À travers tes yeux²⁰ » (Du Chau, 1998 : 00:48-00:51), ainsi que le baiser final échangé par Kayley et Garrett. Mais Garrett n'est pas limité au rôle d'amoureux puisqu'il prend une part active dans la quête de l'héroïne. Une réflexion sur la maladresse est établie à travers ce personnage. Alors que le spectateur s'attendrait à voir Garrett éprouver des difficultés dues à son handicap, il constate lors de la chanson « Je vis en solitaire²¹ » (Du Chau, 1998 : 00:27-00:30), combien le jeune homme est dans son élément dont il « [connaît] chaque rocher et chaque pierre²² » (Du Chau, 1998 : 00:27), tandis que Kayley, bien que pouvant s'appuyer sur sa vue, parvient difficilement à le suivre, trébuchant sur les obstacles de la forêt interdite. À la suite de la chanson, ce jeu de contraste entre la maladresse du personnage valide et l'adresse du personnage en situation de handicap est amplifié lorsque Garrett protège Kayley des pièges qu'elle déclenche en avançant insouciamment. Le comique de la situation est d'autant plus

²⁰ « *Looking through your eyes* » dans la version originale.

²¹ « *I stand alone* » dans la version originale.

²² « *[k]nown each rock and stone* » dans la version originale.

marqué que la jeune fille, rêveuse, ne se rend pas compte des dangers qu'elle frôle, trop absorbée par ses propres paroles. Elle semble avoir perdu non seulement la vue, mais aussi l'ouïe, puisqu'elle n'entend pas les coups donnés par Garrett pour désamorcer les pièges (Du Chau, 1998 : 00:30). Les attentes du spectateur sont ainsi déjouées pour mettre en avant la manière dont Garrett est parvenu à dompter un environnement hostile et dangereux, malgré son handicap. Il est intéressant de noter que le seul adjuvant de Garrett avant l'arrivée de Kayley est un faucon, Ayden, dont Garrett semble comprendre les pépiements comme s'il s'agissait de mots, tandis que les autres personnages et le spectateur n'ont aucune compréhension des paroles du faucon. Plusieurs figures animales – même s'il s'agit de figures imaginaires – ont la capacité de parler : Griffin, le griffon de Ruber, Devon et Cornwall, le dragon bicéphale, et Bladebeak, le poulet à bec de fer. Le rôle d'Ayden dans la diégèse est équivalent à celui de Devon et Cornwall. Nous pouvons voir dans le choix de ne pas doter ce personnage de la parole une façon de pourvoir Ayden d'un handicap : comme Garrett est privé de la vue, Ayden n'a pas la capacité de s'exprimer autrement que par sifflements ce qui l'empêche d'être compris des humains. Garrett et Ayden vont apprendre à se connaître au-delà de leur handicap et compenser chacun le handicap de l'autre : Ayden remplace les yeux de Garrett²³ pour l'aider à éviter les obstacles et les dangers, tandis que Garrett traduit en mots humains les sifflements d'Ayden pour les rendre compréhensibles à Kayley et au spectateur.

La quête principale des deux protagonistes du film d'animation est bien de retrouver Excalibur, la ramener à Camelot et déjouer le complot de Ruber, mais une quête métaphorique se présente en arrière-plan de la diégèse. Cette quête concerne seulement Kayley, qui doit ramener Garrett à la civilisation. On peut supposer que les derniers mots de Merlin à destination de son faucon, Ayden, en regardant en direction des deux jeunes personnages²⁴, concerne cette mission dont l'oiseau a été l'entremetteur. C'est en effet Ayden qui a permis la rencontre des deux personnages et qui les a guidés tout au long de leur quête. La scène de contraste entre l'adresse de Garrett et la maladresse de Kayley dont nous avons précédemment parlé peut aussi être perçue différemment, car si Garrett semble parfaitement à sa place dans cet environnement qu'il connaît par cœur, il est possible de noter que la forêt ne s'attaque pas à lui, mais aux autres personnages, dont Kayley, comme si la forêt protégeait Garrett du monde extérieur. La forêt peut donc être métaphoriquement perçue comme la protection que Garrett a construite autour de lui pour s'abriter du monde extérieur, qui l'a blessé. Par ailleurs, Garrett explique qu'il n'a pas toujours été non voyant et que son handicap est dû à un accident.²⁵ Suite à la mort de la seule personne qui croyait en lui malgré son handicap, Garrett a alors décidé de vivre en ermite dans la forêt interdite. La façon dont Garrett se perçoit ressemble à ce que Henri Jacques Sticker décrit comme « la seule évocation de l'infirmité, du handicap comme l'on dit aujourd'hui, provoque une image de disqualification, de mépris, de peur, qui, aux yeux même de ceux qui en sont les victimes, les prive de l'estime de soi » (Sticker, 2012 : 85). Son retour à la civilisation passe d'abord par l'acceptation de Kayley dans son monde et la lutte dans laquelle Garrett protège Kayley des pièges de la forêt peut être vue comme une lutte intérieure

²³ Le personnage explique à Kayley « *With Ayden as my eyes I can survive everything.* » (« Ayden remplace mes yeux. Grâce à lui, je peux survivre à tout » [Notre traduction]) (Du Chau, 1998 : 00:44).

²⁴ « *Well done Ayden.* » (« Bien joué Ayden. » [Notre traduction]) (Du Chau, 1998 : 01:13).

²⁵ Comme pour Lucius, la cécité de Garrett n'est pas un handicap de naissance ; en revanche, concernant Lucius, ce dernier est devenu progressivement aveugle du fait de son enfermement pendant plusieurs années dans l'obscurité complète, tandis que pour Garrett la perte de la vue a été aussi soudaine que violente, ce qui explique le désarroi psychologique dans lequel se retrouve le personnage face aux conséquences de son accident.

entre son envie de se cacher en continuant sa vie d'ermite et son envie de reprendre contact avec le monde extérieur. Une à une, Kayley démonte les barrières dressées entre Garrett et elle. C'est en révélant l'identité de son père, un être cher pour Garrett car le seul à avoir cru en lui après son accident, que Kayley gagne suffisamment la confiance du jeune homme pour que ce dernier lui raconte les circonstances de son accident et de son exil (Du Chau, 1998 : 00:42-00:44).

Le second événement déterminant pour ramener Garrett à Camelot est également, bien qu'indirectement, lié à Kayley. Lors d'une première tentative, Kayley essaie de convaincre Garrett de la suivre, mais ce dernier refuse, en prétextant qu'« il n'y [a] pas de place pour lui²⁶ » (Du Chau, 1998 : 00:58) à Camelot, car il « n'[appartient] pas à ce monde²⁷ » (Du Chau, 1998 : 00:58). Ayden essaie alors de le convaincre, mais Garrett refuse d'y retourner par peur que Kayley ne le voie, hors de son monde protégé, en se fiant au regard des autres. Toutefois, le fait d'apprendre que Kayley est en danger fait tomber toutes les réticences qu'il pouvait avoir à retourner à Camelot et, par amour, il quitte la protection de sa forêt pour réintégrer le monde des hommes (Du Chau, 1998 : 01:02).

Il est intéressant de constater que Garrett apprend à accepter son handicap et le regard des autres sur ce dernier, à la différence de Lucius. En effet, lorsque Lynett lui rapporte le Graal, Lucius doit faire un choix : guérir et vivre auprès de sa bienaimée, mais en demeurant aveugle, ou retrouver la vue, mais mourir peu de temps après. Lucius choisit de recouvrer la vue plutôt que la santé afin de voir de ses yeux celle qu'il aime (Chapman, 2007 : 170-171). La cécité est pour Lucius plus grave que la mort. La différence de traitement dans le dessin animé montre une vision plus optimiste selon laquelle le handicap peut être surmonté et n'est pas une fatalité puisque la fin ouverte laisse à penser que les deux protagonistes vivront heureux ensemble malgré le handicap, tandis que l'histoire d'amour entre Lynett et Lucius prend fin peu de temps après que ce dernier a retrouvé la vue avec la mort du jeune homme, laissant Lynett repartir seule à l'aventure.

Si *The magic sword: a quest for Camelot* peut s'apparenter à une simple adaptation du roman de Vera Chapman, *The King's Damosel*, le film, en est davantage une réécriture ou plutôt une adaptation dans le sens original du terme. En effet, les adaptations audiovisuelles sont aujourd'hui jugées comme si elles se contentaient de n'être que des traductions d'une œuvre écrite. Yves Landerouin rappelle qu'à « partir du moment où une œuvre signale, par son titre notamment, sa parenté avec une autre, le récepteur ne peut s'empêcher de l'accueillir comme une image plus ou moins déformée de cette autre » (Landerouin, 2015 : 121). Toutefois, cet argument ne semble pas pertinent pour l'adaptation en film de l'œuvre de Vera Chapman, étant donné que le roman est paru en 1975, tandis que le dessin animé qui en est inspiré n'est sorti qu'en 1998. Une majorité du public de l'œuvre audiovisuelle, notamment les plus jeunes, n'avait sans doute pas connaissance de l'hypotexte, en visualisant l'œuvre secondaire. Le fait d'utiliser le terme « adaptation » pour évoquer la transposition dans un format audiovisuel d'un classique textuel insinue de plus « une dévalorisation du produit “dérivé”, qui, dans bien des cas, mérite pourtant d'être considéré comme un chef d'œuvre » (Fischer, 2015 : 11-12). De plus, étymologiquement, le terme latin *adaptio* consistait en une traduction, mais avec un certain degré de créativité ; puis, au xii^e siècle, le terme « adaptation » sous-entendait transformation,

²⁶ « [T]here [is] no place for me » dans la version originale.

²⁷ « I don't belong to that world » dans la version originale.

ajustement et appropriation (Lhermitte, 2004 : 28). Comme le rappelle Genette, « aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit » (Genette, 1982 : ch. xli §2). Toutefois, dans le cadre de la remédiation de l'œuvre de Chapman, il ne s'agit pas uniquement d'une traduction dans un nouveau format se permettant des libertés vis-à-vis de la diégèse d'origine, car les diégèses des deux œuvres présentent trop de dissemblances. En se référant à la typologie dressée par Yves Landerouin, la transposition sur écran de l'œuvre de Chapman ne répond pas à une concentration – ce qui selon Landerouin correspond à la réduction genettienne (Landerouin, 2015 : 122). Elle ne peut pas non plus être qualifiée d'extension²⁸ – l'extension ou expansion genettienne – car l'œuvre cinématographique de Frederik Du Chau ne complète pas l'œuvre de Chapman, il la prend en source d'inspiration pour raconter une autre intrigue dans le même esprit. En fait, le dessin animé *The Magic Sword: a Quest for Camelot* est une modulation de *The King's Damosel*, dont il reprend certaines caractéristiques, au rang desquelles la mise en avant d'un personnage féminin – une héroïne forte souhaitant devenir chevalier – en tant que protagoniste, ainsi que la présence d'un personnage en situation de handicap à ses côtés. En remédialisant l'œuvre de Vera Chapman, Frederik Du Chau conserve la façon de Vera Chapman de traiter la matière de Bretagne et notamment la quête du Graal d'un point de vue féminin, mais réactualise l'œuvre en y ajoutant une réflexion plus poussée sur le handicap et la société.

BIBLIOGRAPHIE :

Bibliographie principale

CHAPMAN, Vera (2007). *The King's Damosel* [1975]. Londres : Pollinger.

DU CHAU, Frederik *et al.* (1998). *The Magic Sword: a Quest for Camelot*. [s.l.] : Warner Bros.

Bibliographie secondaire

BADOU, Jacques (2005). La fantasy après Tolkien. In J. BADOU (coord.), *La fantasy* (pp. 50-68). Paris : Presses Universitaires de France. URL : <https://www.cairn.info/la-fantasy--9782130551584-page-50.htm> [consulté le 19/11/2020].

BESSON, Anne (2013). Le retour d'Arthur au xx^e siècle. Une histoire infinie. *Le Débat*, 177, 15, 133-144. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2013-5-page-133.htm> [consulté le 19/11/2020].

BRETTON, Justine (2019). *Le Roi qui fut et qui sera : Représentations du pouvoir arthurien sur petit et grand écrans*. Paris : Classiques Garnier.

DAVIDSON, Roberta (2012). When King Arthur is PG 13. *Arthuriana*, 22, 3, 5-20.

Fischer, Caroline (2015). Intermedia et intermédialités. In C. Fischer (coord.), *Intermédialités* (pp. 7-18). Paris : SFLGC.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.

LANDEROUIN, Yves (2015). Pour une typologie générale des procédés de transformation intermédiaire. In C. FISCHER (coord.), *Intermédialités* (pp. 119-139). Paris : SFLGC.

LHERMITTE, C. (2004). Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept. *Revue LISA*, ii, 5, 26-44. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/2897> [consulté le 19/11/2020].

MALORY, Thomas (1893). The Seventh Book. In W. CAXTON & E. STRACHEY (Eds.), *Le Morte Darthur : Sir Thomas Malory's Book of King Arthur and of his Noble Knights of the*

²⁸ En ce qui concerne l'œuvre de Chapman, elle peut être perçue comme une extension de l'œuvre de Malory, puisque Chapman raconte ce que Malory tait à propos du personnage de Lynett.

Round Table [1470] (pp. 128-161), Londres : Macmillan and Co. URL : <https://www.gutenberg.org/files/46853/46853-h/46853-h.htm#b7> [consulté le 19/11/2020].

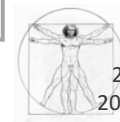
ROUSSET-ROUARD, Yves (2018). La création. In Y. ROUSSET-ROUARD (coord.), *Les cent mots du cinéma* (pp. 5-16). Paris : Presses Universitaires de France. URL : <https://www.cairn.info/les-cent-mots-du-cinema--9782130801559-page-5.htm> [consulté le 19/11/2020].

SMITH, J. C. (1994). The Role of Women in Contemporary Arthurian Fantasy. *Extrapolations*, 35, 2, 130-144.

STALLONI, Yves (2017). Cinéma. In Y. STALLONI (coord.), *Les 100 mots du roman* (pp. 5-115). Paris : Presses Universitaires de France. URL : <https://www.cairn.info/les-100-mots-du-roman--9782130792895-page-5.htm> [consulté le 19/11/2020].

STIKER, Henri-Jacques (2012). Glissement progressif de la normalité ou il suffit d'une petite différence : représentation du handicap chez quelques peintres. In S. KORFF-SAUSSE (coord.), *Art et handicap. Enjeux cliniques* (pp. 81-92). Toulouse : Éres. URL : <https://www.cairn.info/art-et-handicap--9782749236056-page-81.htm> [consulté le 19/11/2020].

VANDEN DRIESSCHE, Luc (2012). Le handicap dans les romans de Simenon. In S. KORFF-SAUSSE (coord.), *Art et handicap. Enjeux cliniques* (pp. 121-132). Toulouse : Éres. URL : <https://www.cairn.info/art-et-handicap--9782749236056-page-121.htm> [consulté le 19/11/2020].



Klossowski, un éternel détour...¹

Saggio su *L'hypothèse du tableau volé* di Raoul Ruiz

***Klossowski, an eternal detour... Essay on Raoul Ruiz's Film
The Hypothesis of the Stolen Painting***

GIUSEPPE CRIVELLA
Université Paris Nanterre

Parole-chiave

**Raoul Ruiz; Pierre
Klossowski; *Ipotesi
del quadro rubato*;
Barocco cine-
matografico;
Simulacro; Teatrico.**

Questo testo si propone di sviluppare un'analisi di narratologia comparata che ha come oggetto di riflessione il film di Raoul Ruiz *L'hypothèse du tableau volé* (1978). Il nostro esame parte quindi dalla focalizzazione di alcuni temi centrali del pensiero e della scrittura di Klossowski per vedere poi come questi nuclei concettuali vengono riletti e riproposti dal regista cileno. In particolare, attraverso le riflessioni che Foucault, Blanchot ed altri dedicano alla produzione narrativa dell'autore de *Le Baphomet*, noi individueremo due grandi nuclei teorici – il simulacro e il teatrino – che ci permetteranno di chiarire molti aspetti dell'universo mentale di Klossowski e che Raoul Ruiz utilizza in maniera massiccia nel corso del suo film. In tal modo potremo vedere, ad esempio, come Ruiz applichi la nozione di teatrino su di un complesso sistema di figure e temi che nel corso del film diventano a poco gli elementi di una meta-narrazione, la quale punta a mettere in crisi le specifiche logiche di articolazione della trama.

Keywords

**Raoul Ruiz; Pierre
Klossowski;
*Hypothesis of the
Stolen Painting*;
cinematic
Baroque;
Simulacra;
Theatrical.**

This text aims to develop an analysis of comparative narratology which has as its object of reflection the film by Raoul Ruiz *L'hypothèse du tableau volé* (1978). Our examination therefore starts from focusing on some central themes of Klossowski's thought and writing to then see how these conceptual cores are reread and re-proposed by the Chilean director. In particular, through the reflections that Foucault, Blanchot and others dedicate to the narrative production of the author of *Le Baphomet*, we identify two great theoretical points – Simulacra and Theatrical – that allow us to clarify many aspects of Klossowski's mental universe and that Raoul Ruiz uses in the course of his film. In this way we will be able to see, for example, how Ruiz applies the notion of theatrical on a complex system of figures and themes that over the course of the film gradually become the elements of a meta-narrative, which aims to undermine the logic of plot articulation.

¹ In omaggio ad Alain Fleischer, ci permettiamo di riprendere qui il titolo dello stupendo lungometraggio che quest'ultimo ha dedicato all'opera di Klossowski nel 1997.

1. Considerazioni introduttive

Sebbene la consacrazione cinematografica di Klossowski debba situarsi a tutti gli effetti nel 1978, anno in cui due registi girano altrettanti film dedicati *in toto* all'opera controversa e sfuggente del grande scrittore franco-polacco², l'incontro folgorante tra la Settima Arte e l'autore de *Le Baphomet* va collocato in realtà ben dodici anni prima, ovvero nel 1966, allorché Bresson sceglie Klossowski come figura cardine della pellicola intitolata *Au hasard, Balthazar*.

L'autore de *Les lois de l'hospitalité* ha sessantuno anni, ha già pubblicato un numero importante di opere che spaziano dal saggio filosofico al romanzo, fino ad arrivare a forme anomale di *mimicry*, come accade con il piccolo scritto del 1956 *Le bain de Diane*, in cui egli riscrive la vicenda del mito di Atteone intrecciando alla rilettura della versione ovidiana una ricchissima trama di motivi afferenti in maniera diretta alla propria produzione precedente e coeva.

Si tratta di testi che per la loro natura tortuosamente ibrida e cripticamente multiforme immediatamente attraggono l'attenzione di pensatori come Foucault, il quale non a caso dedicherà a Klossowski un saggio intitolato *La prose d'Actéon*, o come Blanchot che di Klossowski dirà:

l'œuvre de Klossowski apporte à la littérature ce qui, depuis Lautréamont et peut-être depuis toujours, lui manque: je le nommerai l'hilarité du sérieux, un humour qui va beaucoup plus loin que les promesses de ce mot, une force qui n'est pas seulement parodique ou de dérision, mais qui appelle l'éclat du rire et désigne dans le rire le but ou le sens ultime d'une théologie [...]. Comment ne pas s'étonner qu'il ait pu y avoir jamais, en quelque auteur, par je ne sais quelle coïncidence privilégiée, tant d'innocence et tant de perversion, tant de sévérité et d'inconvenance, une imagination si ingénue et un esprit si savant, pour donner lieu à ce mélange d'austérité érotique et de débauche théologique, d'où naît un mouvement souverain de risée et de légèreté? Rire qui est sans tristesse et sans sarcasme, qui ne demande nulle participation pédante ou méchante, mais au contraire l'abandon des limites personnelles, parce qu'il vient de loin et, nous traversant, nous disperse au loin (rire où le vide d'un espace retentit de l'illimité du vide). (1965: 97)

In poco più di dieci righe Blanchot inquadra e mette a fuoco l'assoluta originalità di una scrittura come quella klossowskiana, che nasce nell'impervio punto di intersezione di numerose tradizioni reciprocamente ostili e contraddittorie, come ad esempio la narrativa di De Sade e i trattati di teologia, la prosa d'arte e la mitologia classica.

Ma solo più tardi questa scrittura così insolita ed eterogenea arriverà a suscitare il vivo interesse di registi ormai celebri e affermati come Pierre Zucca e Raoul Ruiz, spingendoli non solo a penetrare nei complessi e rarefatti universi narrativi di Klossowski, ma anche a tentare di ricreare sullo schermo quelle atmosfere sospese e spettrali, che nella letteratura francese del secondo dopoguerra costituiscono un vero e proprio *unicum*.

Se Bresson, infatti, nel '68 si era limitato ad utilizzare la figura spigolosa e ossuta di Klossowski per un copione che con l'opera di quest'ultimo non presentava in effetti alcun

² Bisogna ricordare che anche altri registi, oltre quelli qui menzionati, dedicheranno a Klossowski una serie di pellicole particolarmente importanti, come ad esempio *Aline* e *Voleuses* di François Weyergans (entrambi del 1967), *Pierre Klossowski. Peintre exorciste* (1988) di Pierre Coulibeuf, *L'atelier de Pierre Klossowski* di Michel Nurisdany (1993), oltre alle bellissime opere che gli dedicherà Alain Fleischer dal 1982 al 1997 su cui ritorneremo a breve.

addentellato concreto, Zucca e Ruiz negli anni '70 optano per una trasposizione fedele dei testi di Klossowski al cinema. Inizia di fatto il cineasta cileno, nel 1977, con *La vocation suspendue*, adattamento a dir poco filologico del romanzo omonimo pubblicato nei primi anni '50. Prosegue due anni dopo Pierre Zucca con la pellicola *Roberte*, la quale è una trasposizione del primo *volet* della trilogia romanzesca *Les lois de l'hospitalité*, per la quale il regista francese esige di avere nei ruoli di Klossowski e della moglie lo stesso Klossowski e consorte, ovvero Denise Morin-Sinclair, chiamati così ad interpretare se stessi.

Ma è nel 1978 che accade qualcosa di nuovo. Ruiz, a distanza di un anno, ritorna alla produzione klossowskiana con un progetto alquanto sorprendente. Il regista cileno, infatti, propone all'autore franco-polacco di girare un film che incroci i temi della sua opera, senza però puntare ad un adattamento letterale di un suo scritto specifico.

Se *La vocation suspendue* e *Roberte* erano pellicole nate quasi per generazione spontanea dai romanzi di Klossowski, *L'hypothèse du tableau volé*, pur appoggiandosi a vari scritti dell'autore de *Le bain de Diane*, cerca di far emergere una sorta di disperso e frammentario testo-fantasma che non solo sembra sorreggerli e raccordarli tutti, ma cerca anche di proporne una sorta di enigmatico commentario, alla luce del quale tentare di ripensare alcuni nodi teorici propri della riflessione di Klossowski.

Quando quindi Ruiz decide di girare nel 1978 *L'hypothèse du tableau volé* Klossowski è ormai un autore apprezzato e celebrato da più parti. La sua opera è ormai entrata nel canone dominante della letteratura francese del secondo dopoguerra, a tal punto che i suoi testi vengono ristampati dalla Gallimard nella bellissima e prestigiosa collana *L'imaginaire*, ove essi si trovano ancora oggi insieme agli scritti di autori come Raymond Roussel e Michel Leiris, Franz Kafka e Henri David Thoreau, Peter Handke e Anna Maria Ortese.

Ed è proprio lavorando sulle fonti dell'eterogeneo ed impervio immaginario di Klossowski che Ruiz inizia allora a mettere a punto l'idea portante del film che in questo saggio ci proponiamo di esaminare in maniera decisamente dettagliata, scegliendo come chiave interpretativa un'analisi di narratologia comparata (Jost, 1987: 7-9) che trova nelle riflessioni di André Gardies, Ropars-Wuilleumier, Jacques Aumont ed altri le linee metodologiche di riferimento.

Alla luce di tutto ciò vedremo come l'incontro tra la macchina da presa del cineasta cileno e la scrittura di Klossowski sembra quasi un evento inevitabile, dal momento che entrambi – ben prima della loro collaborazione del 1977 – progettano universi finzionali ove la dimensione propriamente scopica finisce col prevalere sulla gravidanza della mera concatenazione di eventi.

Ciò dà luogo ad una sorta di possente e vertiginoso *télescopage* tautologico di cellule narrative che non smettono di incardinarsi le une nelle zone d'ombra delle altre, generando così una matrice diegetica schiettamente figurale a carattere marcatamente flessivo (Genette, 1969: 33-35), la quale cioè tende a declinarsi per variazioni intorno ad un gruppo più o meno ristretto di temi dominanti ripetutamente soggetti a sollecitazioni e alterazioni molteplici (33-35; Klossowski, 1965: 333).

2. Un *souffleur* d'immagini

Fin dalle prime sequenze Klossowski e Ruiz mettono a punto un barocco dispositivo testuale (Bégin, 2009: 15-30) articolato secondo un complesso sistema di incastri e raccordi che puntano a far giocare i numerosi temi ed elementi desunti dagli universi finzionali dello scrittore franco-polacco su una pluralità di livelli. Sovente questi ultimi, invece di reagire in maniera chiara e armoniosa gli uni con gli altri, di fatto finiscono con l'interferire

perversamente tra di loro, in modo da organizzare lo sviluppo della pellicola intorno a ciò che, usando le parole dello stesso Klossowski, potremmo definire *action désintégrant* (1963: 158), corrispondente qui alla ricerca di quel *tableau volé* che dà il titolo al film.

Partendo quindi dall'assunto teorico in base al quale "pour Klossowski la littérature est un théâtre et le livre une scène. L'écriture ne convoque personnages et situations que d'abord pour les rendre visibles" – enunciato nelle battute di apertura del medio-metraggio che all'autore de *Le Baphomet* dedica nel 1996 Alain Fleischer, *Un écrivain en images*³ – Ruiz ci colloca immediatamente in uno spazio obliquo in cui la Settima Arte viene utilizzata come il punto di condensazione prima e di diffrazione poi, ove la parola e l'immagine non smettono mai di confrontarsi e di scontrarsi, di incontrarsi e di compenetrarsi, quasi dilaniandosi e contestandosi reciprocamente (Ropars-Wuilleumier, 1981: 75-119).

Per tutta la durata del film la vicenda concernente l'ipotesi del *tableau volé* viene riportata da due personaggi chiamati ad intrattenere un dialogo piuttosto sospetto, costellato di allusioni, di non detti, di sottintesi destinati a non essere mai chiariti: da una parte abbiamo infatti la figura del *collectionneur* – interpretata da Jean Rougeul e per la quale Ruiz avrebbe voluto lo stesso Klossowski⁴ – che vediamo sempre dinanzi a noi intento a snocciolare una lunga e leggermente farraginoso sequela di spiegazioni e osservazioni, le quali in effetti non fanno che confondere le idee dello spettatore; dall'altro lato troviamo invece la voce narrante dell'attore canadese Gabriel Gascon, il quale non compare mai sulla scena, ridotto pertanto ad una presenza tanto felpata ed inafferrabile, quanto ostinata e capziosa nel suo ruolo – *flottant, incertain et fragile*, secondo la triplice definizione di Gardies (1993: 100) – di interlocutore costantemente scettico nei confronti delle interpretazioni proposte dal *collectionneur*.

L'azione della ricerca del *tableau volé* diventa quindi disintegrante perché le innumerevoli ipotesi che questi due personaggi sviluppano slabbrano sempre di più la tenuta diegetica del film, il quale improvvisamente inizia a girare su se stesso, lasciando che le varie traiettorie narrative si intreccino e si accavallino in una molteplicità soffusamente caotica di *tableaux vivants* che il *collectionneur* cerca a più riprese di coordinare secondo un'unica e lineare tesi esplicativa.

Ma è proprio questa ostinazione un po' goffa incarnata dal personaggio interpretato da Jean Rougeul a far implodere il film, trasformandolo così in una raggiera di micro-sequenze (Bégin, 2009: 116-117) in cui l'immaginario di Klossowski può insinuarsi, dispiegandovi tutta la propria incontenibile energia figurale. Dedalico e delirante, *L'hypothèse du tableau volé* allora non si limita soltanto a mettere alla prova l'idea di una raffinata estetica del frammento, come nota anche Bégin nel suo notevole studio (121-129), ma cerca di dar voce, attraverso una serie di accorgimenti tecnici particolarmente ricercati e barocchi, a quella esperienza dei simulacri che già nel 1964 aveva colpito l'attenzione di Foucault, spingendolo a scrivere queste righe che in maniera formidabile illustrano un aspetto centrale dell'intera produzione klossowskiana:

puisque toutes les figures que Klossowski dessine et fait mouvoir en son langage sont des simulacres, il faut bien entendre ce mot dans la résonance que maintenant nous pouvons lui donner: vaine image (par opposition à la réalité), représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache); mensonge qui fait prendre un signe pour un autre; signe de la présence d'une divinité (et possibilité réciproque

³ Integralmente disponibile qui <https://www.youtube.com/watch?v=6jge3jqCWJI> [Ultimo accesso 18/11/2020].

⁴ Su questo cfr. l'intervista rilasciata da Ruiz a Jérôme Prieur nell'edizione del film uscita in DVD per *Blaquot*.

de prendre ce signe pour son contraire); venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, originairement, venir ensemble). Ainsi s'établit cette constellation propre à Klossowski, et merveilleusement riche: simulacre, similitude, simultanéité, simulation et dissimulation. (1964: 329-330)⁵

Ruiz inquadra e sviluppa in maniera impeccabile questo nodo di questioni, ricorrendo ad una scrittura cinematografica che fa perno unicamente su un certo utilizzo delle immagini. È proprio per questo motivo che, per esempio, verso la fine della pellicola, l'instabile cornice filmografica in cui si muove il *collectionneur* e al di fuori della quale parla senza tregua la voce narrante di Gascon diventa il punto cieco ove far convergere ed implodere tutti i vari ambienti finzionali che fino a quel momento il cineasta cileno aveva intessuto gli uni negli spazi di latitanza degli altri.



FIG. I



FIG. II

Della presenza di Jean Rougeul non resta più che un incerto profilo d'ombra appena sagomato su una delle tele minuziosamente analizzate poco prima [FIG. I]. Egli è quasi riassorbito senza resto e senza possibilità di ritorno in quella scenografia di sfocate figure anonime, di cui il *collectionneur* sembra essere diventato al tempo stesso il sepolcrale custode e la goffa, nonché inconsapevole, controfigura.

Ruiz quindi allestisce la scena in modo da far scivolare l'impalpabile effigie del *collectionneur* nell'intercapedine creata da due quadri che sembrano ora osservarsi l'un l'altro riflettendosi in uno scambio di fallaci rifrangenze, ora osservare tutta la sequenza dal fondo della loro remota e inattingibile spazialità allucinata, la quale però riproduce in maniera puntuale e fedele gli stessi luoghi della casa in cui il personaggio interpretato da Jean Rougeul non ha mai smesso di muoversi (Aumont, 1989: 28-31).

Ecco perché sotto la logica corrotta e inafferrabile del *simul* Ruiz convoca una serie di fenomeni che gli permettono di investigare e interrogare dall'interno tutto l'universo mentale e creativo di Klossowski. Simultaneamente le quinte d'invenzione partorite dal pittore Tonnerre e la casa reale in cui il *collectionneur* svolge tutta la sua *promenade exégétique* iniziano a precipitare senza sosta verso il medesimo punto di catastrofe.

Ciò fa in modo che la vicenda illustrata dai quadri di volta in volta commentati – la cerimonia di un sinistro rito sacro dalle forti risonanze pagane – e la dimensione finzionale in

⁵ Noi utilizzeremo qui la versione integrale riprodotta in formato digitale disponibile su Scribd, disponibile qui: <https://it.scribd.com/document/167354440/Foucault-DE1-21-La-prose-d-Acte-on-pdf> [Ultimo accesso 16/11/2020].

cui vive e parla Jean Rougeul finiscano coll'annodarsi in maniera inestricabile, secondo le evoluzioni di un plastico e precario nastro di Möbius, in seno alle movenze del quale anche la voce narrante di Gascon ad un certo punto viene ad essere definitivamente calamitata, assimilata in quello spazio intervallare ed incongruo da cui non si dà più alcuna via d'uscita.

Osserviamo allora per un attimo la seconda immagine che abbiamo selezionato qui [FIG. II]: nella tela disposta sulla destra dell'inquadratura viene rappresentato un momento specifico – e, potremmo dire, altamente spettacolare – di quella cerimonia che nel prosieguo della pellicola non solo prenderà un rilievo sempre maggiore, ma di fatto diventerà uno dei nuclei portanti dell'indagine, piuttosto fallimentare, condotta da Jean Rougeul.

La camera quasi distrattamente scorre sulle superfici dei quadri al seguito del *collectionneur*, senza però soffermarsi sui contenuti raffigurati. Tuttavia, per un istante apparentemente insignificante, in uno di essi noi scorgiamo un gruppo di figure dallo strano abbigliamento consistente in lunghe e bianchissime stole dal pannello pesante. Esse si accalcano in maniera disordinata attorno ad un corpo sospeso che distinguiamo appena. I loro gesti hanno qualcosa di concitato, anche se appaiono come congelati in una postura che sembra non aver possibilità di sviluppo ulteriore.

Il rito si è come arenato in una sterile fissità, a cui l'occhio impietoso di Tonnerre ha inchiodato tutti i partecipanti. L'unico elemento che però conserva una certa mobilità è una piccola macchia lattiginosa dalle sembianze vagamente umane, la quale galleggia, severa e silenziosa, al di sopra degli officianti, affiorando appena dall'oscurità dello sfondo.

Si tratta di un volto o di una maschera di gesso – forse una maschera mortuaria – la quale s'incida in quella scena assumendovi il duplice ruolo di testimone muto e di implacabile dedicatario del sacrificio che sta per consumarsi. Ma la cosa interessante è che, per come Ruiz ha predisposto le due tele esibite nell'inquadratura in esame, quella presenza impalpabile e fantasmatica, proprio in forza della sua enigmaticità, sembra di fatto transitare da una all'altra, saldando così due scene e quindi due dimensioni finzionali del tutto differenti e apparentemente del tutto slegate e senza rapporto tra di loro. In relazione a tutto ciò, in *Poétique du cinéma* Ruiz si esprime nel modo seguente:

lorsque nous examinons une image photographique, fixe ou en mouvement, un certain nombre d'éléments secondaires se font rapidement remarquer. Ils échappent aux signes les plus frappants qui constituent les thèmes de la photographie et adoptent, d'eux-mêmes et naturellement, une autre configuration jusqu'à constituer un nouveau motif. (1995: 55)

Ecco quindi che un elemento come la maschera inizia ad occupare una posizione risolutamente ibrida all'interno della narrazione/spiegazione messa in campo dal *collectionneur*. Se quest'ultimo, nell'inquadratura analizzata precedentemente, veniva assimilato negli spazi delle rappresentazioni, ora sono delle componenti di queste stesse rappresentazioni ad uscire dai loro spazi di finzione, provocando quell'effetto di *reciprocité d'étrangeté* (Klossowski, 1965: 344) dei segni che, come noto, Klossowski aveva utilizzato in larga misura già nel corso della sua trilogia (344-350).



FIG. III



FIG. IV

Per questo motivo in un contesto simile ad essere interessante è senza dubbio il punto d'entrata a partire dal quale prende forma quella strana circolarità che mette in relazione e in contatto – ma anche in contrasto – le molteplici dimensioni finzionali ogni volta chiamate in causa da angolature e prospettive interpretative non solo differenti, ma spesso anche discordanti.

Ancora una volta l'analisi di Foucault richiamata poco sopra risulta assolutamente attendibile e precisa, dal momento che gli spazi effettivi della casa in cui il *collectionneur* agisce e i luoghi raffigurati dai quadri attribuiti a Tonnerre possono sviluppare delle zone di sovrapponibilità e di interscambiabilità solo attraverso un elemento di raccordo che si presenta sotto una triplice forma.

Nel caso della maschera Ruiz, ad esempio, arriva a mettere in campo una sorta di segno uno e trino che appare per la prima volta nella sua rarefatta veste di *flatus vocis* – perché menzionato ed evocato quasi *en passant* da Jean Rougeul – poi sotto l'aspetto di oggetto d'allestimento di un *tableau vivant* chiamato ad illustrare il momento culminante della misteriosa cerimonia in cui un giovinetto viene sacrificato in nome di una divinità antichissima e brutale [FIG. III], in ultimo come un aberrante e indecifrabile elemento di decorazione affisso alla parete di un corridoio che il *collectionneur* percorre prima di scomparire del tutto dietro una sorta di vano scorrevole [FIG. IV].

La maschera è qui il *signe-tenseur* (Lyotard, 1974: 57-115) di un ventaglio di significati che non smettono di confliggere e di negarsi reciprocamente, in un gioco lugubre di capovolgimenti – di *renversements*, secondo la dizione foucaultiana – infiniti in cui i due personaggi-chiave della pellicola sono come invischiati senza però rendersene conto. Ancora una volta è stato quindi l'autore de *L'archéologie du savoir* a dare una nitida formulazione di questo stato di cose, osservando quanto segue:

chaque renversement semble être sur le chemin d'une épiphanie; mais, en fait, chaque découverte rend l'énigme plus profonde, multiplie l'incertitude, et ne dévoile un élément que pour voiler le rapport qui existe entre tous les autres. Mais le plus singulier et le plus difficile de l'affaire, c'est que les simulacres ne sont point des choses ni des traces, ni ces belles formes immobiles qu'étaient les statues grecques. Les simulacres, ici, sont des êtres humains. Le monde de Klossowski est avare d'objets; encore ceux-ci ne forment-ils que de minces relais entre les hommes dont ils sont les doubles et comme la pause précaire; portraits, photographies, vues stéréoscopiques, signatures sur des chèques, guêpières ouvertes qui sont comme la coquille vide et encore rigide d'une taille [...]. Les hommes sont des simulacres bien

plus vertigineux que les visages peints des divinités. Ce sont des êtres parfaitement ambigus puisqu'ils parlent, font des gestes, adressent des clins d'œil, agitent leurs doigts et surgissent aux fenêtres comme des sémaphores (pour lancer des signes ou donner l'impression qu'ils envoient alors qu'ils font seulement des simulacres). (Foucault, 1964: 331-332)

Klossowski e Ruiz costruiscono quindi un invertebrato teatro di inquietanti oggetti-fantasma che rinviano sempre ad un rotto rosario di gesti ciechi, destinati cioè a rimanere puntualmente sospesi in una sorta di assurda e demenziale pantomima, ove gli stessi personaggi che la inscenano hanno la franta elusività di una preghiera elevata verso un dio privo di volto e dal nome sconosciuto.

La maschera che appare in questa triplice forma permette quindi al regista cileno di far ruotare l'uno sull'altro ben tre piani narrativi, che si incardinano così tra di loro in modo tale da generare un vasto e avviluppante capogiro diegetico. Al centro di quest'ultimo la figura del *collectionneur*, la voce incorporea di Gascon, le spaesanti tele di Tonnerre e gli iperrealistici *tableaux vivants* – che vediamo susseguirsi l'un l'altro, senza possedere però uno spazio di *mostration* (Gardies, 1993: 73-87) specifico – fingendo di riferirsi in maniera coerente ed omogenea allo stessa dimensione di discorso – avente per oggetto precipuo la spiegazione delle opere illustrate da Jean Rougeul alla luce dell'ipotesi vertente sulla scomparsa del quadro – di fatto finiscono col dilaniarla, con il lacerarla senza che sia possibile poi ricondurla ad unità.

In quanto *signe-tenseur* tale maschera, che Ruiz fa apparire all'improvviso al di fuori della precedente cornice di tematizzazione in cui esso era stato presentato, mette traumaticamente a contatto due traiettorie di svolgimento narrativo che fino a quel momento non solo erano rimaste rigorosamente separate, ma di fatto si strutturavano secondo una logica di subordinazione, dal momento che i *tableaux vivants* mostrati e spiegati dal *collectionneur* sarebbero dovuti appartenere ad una cornice di finzionalità generata *in toto* dall'atto di enunciazione di Jean Rougeul e quindi da essa direttamente derivata e dipendente.

Ruiz, però, perverte e sovverte poco a poco tutto questo calibratissimo dispositivo di ramificazioni incrociate, facendo in modo che alcuni elementi di un piano scivolino in maniera quasi inavvertibile in un altro, aprendovi così una serie di sguardi infra-diegetici che portano a far esplodere le numerose dimensioni di finzionalità le une nelle altre.

Fluttuante e sibillina, la maschera senza preavviso affiora dalla parete della casa imponendovisi in forza della sua presenza senza significato, in forza cioè della sua manifestazione pura e disorientante, che arriva a tramutare gli spazi fisici della proliferante dimora in una soffocante proiezione mentale sorta dal vorticoso ed inquietante immaginario del pittore Tonnerre, controfigura dello stesso Klossowski.

Raoul Ruiz usa pertanto l'immagine cinematografica come un catalizzatore fluido di figure sinistramente affini ma di fatto intrinsecamente discordanti che, a fronte della loro apparente e sospetta somiglianza, si trovano traumaticamente allineate lungo una medesima sequenza, in seno alla quale però esse possono e devono svolgere funzioni totalmente diverse, se non addirittura contrapposte.

La maschera dei due fotogrammi selezionati poco sopra nel primo caso è quindi una sorta di agghiacciante feticcio, chiamato in questo caso ad incarnare e a rappresentare l'oscura divinità a cui è dedicato il sacrificio umano messo in scena dal *tableau vivant*. Nel secondo caso però essa irrompe senza preavviso e anche senza alcuna motivazione interna al racconto sul cammino del *collectionneur*, il quale tuttavia sembra non notarla neppure.

Qui si producono quella frantumazione centrifuga e quella interpenetrazione molteplice di piani (Ropars-Wuilleumier, 1981: 45) narrativi chiamate in causa poco prima e che, grazie alla finta soggettiva utilizzata dal regista cileno nell'episodio della maschera, non solo riescono a far deragliare tutta la matrice diegetica scandita dalla continua interlocuzione tra Rougeul e Gascon ma, insinuandosi in una sorta di intercapedine infra-diegetica ancorata all'utilizzo dei *tableaux vivants*, sospingono anche la figura del *collectionneur* in una controversa stratificazione di deformi spazialità inscatolate le une nelle altre (118).

Ruiz disloca quindi le numerose componenti figurali della narrazione adottando in maniera esemplare e letterale un modo di procedere che Klossowski ha messo a punto negli anni, a partire fin dalle sue prime prove romanzesche. Il cineasta cileno quindi non si limita a trasporre al cinema gli accadimenti di una vicenda, come aveva fatto un anno prima col testo *La vocation suspendue*. Con quest'opera del 1978 Raoul Ruiz decide di realizzare un film che non si incardini semplicemente su di una narrazione, ma che piuttosto esponga e metta alla prova un particolarissimo e personalissimo metodo di narrazione il quale, come appena visto, è quello che Foucault ha delineato e descritto partendo dalla nozione di simulacro.

Ecco perché, sempre nel suo pregevolissimo studio del 1964, l'autore de *L'ordre du discours* chiosa questo stato di cose sostenendo che, se è vero che Klossowski "traite son propre langage comme un simulacre" (Foucault, 1964: 336), allora tutta la pellicola di Ruiz può essere letta come

un commentaire simulé d'un récit qui est lui-même simulacre, puisqu'il n'existe pas ou plutôt qu'il réside tout entier en ce commentaire qu'on en fait. De sorte qu'en une seule nappe de langage s'ouvre cette distance intérieure de l'identité qui permet au commentaire d'une œuvre inaccessible de se donner dans la présence même de l'œuvre et à l'œuvre de s'esquiver dans ce commentaire qui est pourtant sa seule forme d'existence: mystère de la présence réelle et énigme du Même [...]. Ainsi, à mesure que le langage de Klossowski se reprend lui-même, surplombe ce qu'il vient de dire dans la volute d'un nouveau récit [...], le sujet parlant se disperse en voix qui se soufflent, se suggèrent, s'éteignent, se remplacent les unes les autres – égaillant l'acte d'écrire et l'écrivain dans la distance du simulacre où il se perd, respire et vive. (337-338)

Foucault eleva quindi la nozione di simulacro a terminale ermeneutico a lungo raggio, tramite il ricorso al quale la sceneggiatura a quattro mani de *L'hypothèse du tableau volé* si configura come un destabilizzante esercizio di meta-cinematografia, ove i *récits* chiamati in causa ed incapsulati gli uni negli altri non permettono mai di individuare in maniera netta e definitiva i punti di innesto che portano i vari circuiti diegetici a concredere senza sosta su se stessi (Klossowski, 1965²: 228-230).

Le direttrici di sviluppo e i piani di intersezione si fondono e si confondono, lasciando che i livelli di inclusione reciproca si sovrappongano in modo tale da trasformare il film in una sorta di vischioso e solitario "cercle immobile" (Klossowski, 1965: 333) al centro del quale nomi, figure, oggetti, personaggi, luoghi e segni non smettono di tramutarsi gli uni negli altri, dando così luogo a quella complessa, inestricabile ed interminabile *invagination théâtrique* (Lyotard, 1994: 168-169) che Klossowski tra i primi anni '50 e la metà degli anni '60 aveva esplorato attraverso la sua originalissima produzione letteraria.

3. Il teatrico e il suo doppio

Ma che cosa designa il *teatrico* presso Klossowski? Tale lemma, che negli anni '70 diventerà piuttosto celebre grazie ad alcuni studi di Lyotard (1994: 64, 66-67, 221-225), compare una sola volta nella produzione dello scrittore franco-polacco. Nonostante il suo utilizzo isolato, esso riveste a nostro giudizio un ruolo strategico, dal momento che tale termine non solo si trova in uno degli scritti più interessanti di Klossowski, ma anche perché suddetto scritto ha un peso notevole proprio nella sceneggiatura de *L'hypothèse du tableau volé*.

Come noto, alla fine della seconda edizione del 1972 de *Le bain de Diane* l'autore appone una serie alquanto serrata ed erudita di *Eclairissements* finalizzati ad esplicitare le numerose fonti compulsate per la ricostruzione e la riscrittura del mito di Atteone (1972: 107-120). Nelle battute conclusive della nota relativa a pagina 68 – ove Klossowski tenta una virtuosistica *lectio difficilior* dell'episodio, riletto a partire da una ripresa metaforica del fenomeno della riflessione (67-72) – l'autore per spiegare la scelta di tale chiave di lettura chiama esplicitamente in causa un passo di Sant'Agostino, in cui quest'ultimo spiega la differenza della natura dei culti tra il mondo pagano e il mondo cristiano.

Una volta sottolineato come le divinità del *Pantheon* greco siano a tutti gli effetti manifestazioni vagamente antropomorfe di entità demoniache, le quale sono solite dilettarsi tramite la celebrazione di strane cerimonie dalla marcatissima connotazione teatrale, Klossowski derubrica tale stato di cose servendosi di un'elegantissima formula latina, lapidaria e folgorante: *theologia theatrica* (118). In effetti tutto il testo de *Le bain de Diane* è costruito su un'articolatissima reticolazione di circuiti scopici più o meno evidenti, i quali non cessano di intricarsi e di co-implicarsi sfociando nelle forme aberranti di quella *vision folle* che Klossowski evoca già all'inizio dell'opera (13).

È chiaro, l'autore al momento della riscrittura del mito non poteva non optare per una teatralizzazione sempre più ricca e complessa, poiché tutta la vicenda possiede una potenza di spettacolarizzazione (56) che lo scrittore franco-polacco rimarca a più riprese nel corso del testo, appellandosi alla natura schiettamente teofanica dell'episodio in questione (9, 12-13, 21, 26, 48, 51-54, 62, 64, 70-72, 80, 88, 93). In merito a ciò, c'è soprattutto un passaggio più che emblematico in cui tutto questo fitto plesso di motivi emerge con estrema chiarezza:

la théophanie du *Bain de Diane* a donc un double effet: lumière émanée du principe divin, elle suspend le temps et suspend la réflexion du temps; alors l'espace mythique environne Actéon et la métamorphose en cerf s'accomplit. C'est là l'extase d'un *Actéon qui marche au hasard* et qui fait irruption dans l'espace mythique où Diane se baigne. Mais cette même théophanie traverse l'espace mythique; et l'onde même qui baigne Diane se révèle alors le miroirs de son impalpable nudité: *Diane réfléchit réabsorbe dans son principe sa nudité un instant rayonnée*. Dès qu'il s'exerce à sa méditation, Actéon prévient l'extase; aussi il ne marche pas au hasard, il *attend* dans son espace mental, au fond de la grotte, qu'Elle vienne se plonger dans la source. (72)

Klossowski dispiega in tal modo tutta la vasta panoplia di temi che trovano nella manifestazione della numinosità di Diana il loro cardine mobile. Cerchiamo allora di individuarli, passandoli in rassegna in maniera puntuale:

1. La teofania rende improvvisamente presente non solo ciò che appartiene all'invisibile, ma anche ciò che dovrebbe rimanere protetto dietro il fragile velario dell'inguardabile. La nudità di Diana s'impregna di una luce tagliente e corporea, la quale fa balenare agli occhi di Atteone per un istante illimitato e inafferrabile ciò che si ritrae senza sosta dinanzi ad ogni

sguardo. La teofania ha quindi una fisionomia altamente paradossale: essa appare solo nel momento in cui occulta ciò che porta a manifestazione: “la possibilité de voir s’est changée en négation de la vision; et le déploiement de l’image, fixée sur la rétine d’un œil étranger, propose simultanément le retrait du regard et le devenir-image de qui tenterait de regarder” (Ropars-Wuilleumier, 2009: 314).

2. È per questa ragione che l’onda in cui Diana s’immerge gioca un ruolo assolutamente centrale: se la visione dell’epifania della dea è negata dalla natura stessa della manifestazione, l’acqua diventa lo specchio instabile – e forse larvatamente menzognero – in cui lo sguardo deve attingere in maniera mediata ciò che non può cogliere direttamente. L’onda avvolge un corpo inesistente conferendogli la frammentaria completezza di un’immagine, che non smette di svanire dietro il proprio inesauribile ma incerto apparire: tale teatralizzazione “exhibe la perversion d’une vision vouée à la division: l’œil est dans la chose [vue], mais la chose ne renvoie que le dehors de la vue” (Ropars-Wuilleumier, 2009: 314).

3. La nudità si espone così all’occhio dell’uomo a partire dalla sua inesorabile inaccessibilità. Per questo motivo Klossowski è costretto a supporre che il corpo di Diana sia il precipitato di un effetto di rifrazione generato dall’interposizione tra la luminescenza numinosa della dea e l’iride di Atteone di un *démon intermédiaire* (1972: 51-56), il quale scivola in quello spazio assoluto (42 e 67) creato dall’incrocio dei due sguardi sotto la forma aporetica di un’immagine violentemente iconoclasta (101), la quale cioè interferisce senza requie con l’apparizione di ciò che (in) essa (si) rivela. Ecco allora che il *Bain de Diane* “expose le trompe-l’œil d’une vision qui, devenue monoculaire à force de se réfléchir, ne donne plus à voir que le retournement de l’œil sur sa propre rétine [...], où le sujet, devenant reflet, se trouve dessaisi de tout pouvoir sur son propre regard” (Ropars-Wuilleumier, 2009: 314).

Siamo di fronte ad una splendida coreografia liturgica che si spinge nelle impervie plaghe dell’alogico per attingervi le energie notturne di quella viscerale *folie du voir* (Buci-Glucksman, 1986: 24-32) la quale punta a prendere le forme di un sacrilegio che finisce col ritorcersi contro colui che era intento a perpetrarlo. Klossowski costruisce un vorticoso diagramma di regimi scopici, nella strutturazione del quale lo sguardo profanatore di Atteone viene come assorbito in quello di Diana, la quale d’improvviso alza gli occhi sul volto del giovane, lasciando così che il proprio sguardo diventi un raddoppiamento deforme di quello di Atteone.

Il cacciatore scorge pertanto negli occhi di Diana che lo osserva il riflesso alienato della propria visione, inoltratosi nelle latebre di ciò che doveva rimanere custodito nelle pieghe più riposte di quell’innumerabile notte in cui si cela quanto eccede ogni forma visibile. Klossowski fa ruotare la vicenda su una sorta di perno occulto: egli racconta l’episodio come se fosse Atteone a tendere una trappola a Diana, in modo da sorprenderla nella sua indifesa nudità.

Ma in realtà, a partire dalla sezione intitolata *Expectation* in cui l’autore fa intervenire il giovane come *persona loquens* che descrive gli attimi immediatamente precedenti il sacrilegio (Klossowski, 1972: 41-43), scopriamo che è la dea ad aver teso un tranello ad Atteone, attirando il suo sguardo sul suo corpo apparente – Klossowski usa a più riprese l’espressione *corps emprunté* (57) – il quale non è altro che un proteiforme riflesso emesso da quel *miroir démonique* (55), destinato ormai a radicarsi in maniera inestirpabile nell’immaginario di Atteone, fino a procurargli una sorta di infernale estasi.

Quest’ultima finisce col devastarlo e col divorarlo per sempre, rendendo in ultimo Atteone stesso un’immagine inconsistente, una spettrale maceria (105), il simulacro insonne di un occhio violentemente spalancato sull’ottusa impotenza e sull’inutile pervicacia di uno sguardo eternamente postumo rispetto al proprio oggetto di visione (70).

Verso la chiusa del testo Klossowski si riferisce *expressis verbis* all'indole di *jeu scénique* (91) che egli ha deciso di conferire alla rilettura della vicenda. È a questo punto quindi che diventa determinante la nozione di *teatrigo*, dal momento che esso può essere tranquillamente utilizzato per designare in tale contesto questa continua e calcolatissima disarticolazione di registri scopici che si rifrangono e si diffrangono senza sosta gli uni negli altri, in modo da riprodurre ogni volta da capo una medesima scena colta nell'intersezione obliqua di un punto di vista che non riesce più a chiudersi su se stesso.

Nelle spire del teatrigo le figure messe in campo e chiamate a recitare i ruoli di un mimodramma sacro il quale non smette di ripetersi tracimano oltre se stesse, arenandosi nel sonnolento delirio di un'affabulazione (1965: 336; Klossowski, 1965²: 227) che procede per quadri e scene incardinate attorno un palpebrante centro cieco rappresentato da una serie di eventi veicolati ed espressi da spastici alfabeti di segni ignoti. Questi non smettono di interpretarsi e confutarsi a vicenda, in una demente deriva esegetica, nella quale essi finiscono col perpetuarsi solo in forza della loro interminabile obliterazione⁶.

Il teatrigo indica quindi in primis la coordinata erratica di quella scorsoia “chute dans le désordre de la pensée” (1965: 341) che Klossowski in un saggio dedicato a Maurice Blanchot, e ora raccolto in *Un si funeste désir*, mette a fuoco nel modo seguente:

ainsi les noms des existants, telles les images – la métaphore, autant que le portrait (les images ou bustes des ancêtres de l'antiquité romaine) – anticipent cette dissemblance des existants par rapport à leur identité, dans l'être au-delà de la mort, tandis que dans l'en deçà de la mort, ils expriment la présence du néant dans les êtres, soit leur absence; en sorte que leurs noms rejettent les existants hors d'eux-mêmes. Dans la communication entre les êtres la part d'insignifiance de l'être en chacun interfère avec la signification qu'ils se donnent, soit l'acceptation mutuelle de leur disparition. (1963: 155)

Questo estratto è importante perché in esso ritroviamo, in accezione variata, molti motivi che nel paragrafo precedente avevamo già in parte individuato grazie alle acute e dettagliate osservazioni di Foucault. L'apporto originale acquisito con tale passaggio klossowskiano consiste però nella focalizzazione esplicita portata dall'autore de *Le Baphomet* sul processo disgiuntivo che, presso la narrativa blanchotiana, colpisce nomi e cose, attraverso il ricorso a quella che potremmo definire come una sorta di pietrificata semiologia bianca, i cui segni interferiscono con il loro stesso significato, lo rigettano lontano da se stessi, divenendo vestigia indecifrabili di una lingua che parla solo dal fondo ormai remotissimo del suo stesso silenzio vegetale.

Ciò che abbiamo scelto di chiamare teatrigo indica allora nell'universo mentale e narrativo di Klossowski l'allestimento di una concentrica ipertopia (Blanchot, 1969: 564; Crivella, 2020) di cellule sceniche organizzate e distribuite in modo tale da inalveolarsi le une nelle altre. Il teatrigo designa quindi quella forma estrema di meta-teatro che non si limita soltanto ad incassare una rappresentazione in un'altra, ma in maniera molto più radicale e incisiva tramuta ogni singolo elemento di un piano specifico di raffigurazione in un frammento incongruo che poco a poco arriva ad intrudersi in un altro piano di raffigurazione, scompaginandolo

⁶ A tal proposito, è bene richiamare un passaggio più che illuminante di Severo Sarduy: “le langage baroque [...] acquiert – tel le langage du délire – la qualité d'une surface métallique, miroitante, sans revers apparent, sur laquelle les signifiants – leur économie sémantique une fois refoulée – semblent se refléter eux-mêmes, ne se référer qu'à soi, se dégrader en signes vides” (Sarduy, 1975: 118).

dall'interno, conducendo al collasso irreversibile l'intera macchina testuale, messa quindi a punto unicamente per dissolversi senza resto nel movimento di generazione che avrebbe dovuto scandirne il funzionamento senza che alcun fattore ne perturbasse l'ordine di sviluppo.

È pertanto teatrale quella messa in scena che elegge in maniera quasi sotterranea e inavvertita un suo stesso elemento – più o meno periferico o pregnante – a proliferante fulcro di torsioni e di distorsioni a partire dal quale l'intero sistema in cui esso era collocato inizia a dislocarsi e a slogarsi fin nelle sue articolazioni più minute, moltiplicandosi simultaneamente in una raggiera pressoché infinita di particole impazzite che, rescisse ormai definitivamente da quello stesso sistema, riflettono e reduplicano la strutturazione di quest'ultimo in una prospettiva altamente alterata.

Parafrasando il titolo di un celebre saggio di Ropars-Wuilleumier, potremmo sostenere che il teatrale è il *théâtre au négatif* (2009: 175-182) ove la dissestata sintassi dei vari regimi scopici e dei diversi registri segnici messi in gioco produce un'incessante e capillare *synthèse en disjonction* (177), in relazione alla quale ogni figurazione non smette di ripiegarsi sul proprio ipnotico processo di puntiforme disgregazione e di dispersione plurale.

Se riprendiamo ora quanto detto poco sopra nel corso del secondo paragrafo in relazione al film di Ruiz basato sui testi di Klossowski, possiamo affermare che in esso il teatrale è l'esibizione ostinata di quella *fission disséminante* (344) in grado di generare un'arborescenza convulsamente multiplanare di *fissuration[s] interne[s] à l'image même* (343). Esso è quindi la formulazione di quella *machine textuelle antilogique* (331) nei meandri della quale non cessa di prodursi.

un épanchement visuel [qui] va de pair avec une explosion structurelle, comme si la réécriture, à force d'agrandir les vides, d'accroître les hiatus, d'ouvrir la voie au dehors, ne laissait plus passer que le double mouvement contraire d'une expansion auto-destructrice, par où l'image s'écrit d'autant plus qu'elle s'enfuit davantage [...]. L'extrême attention portée à l'angle comme au champ de vision, l'accumulation accélérée ou au contraire trop ralentie des vues qui s'étirent et se fondent l'une en l'autre, l'acharnement verbal à capter visuellement « l'innommable réalité » – par ajouts, empilage, rectifications, surimpression, extension suspensive, éclipse et recommencement – recouvrent l'image en y inscrivant le seul tracé d'une vision d'autant plus déroutée qu'elle ne cesse de se reprendre. (320)

Come stiamo per vedere nelle analisi che seguono, la doppia linea di fuga – snodantesi tra il simulacro e il teatrale – che fino a questo momento abbiamo tentato di definire a partire dalle differenti tipologie di scrittura esplorate da Klossowski trova in numerose soluzioni formali messe in opera ne *L'hypothèse du tableau volé* la propria applicazione elettiva. È per questa ragione che, dopo aver enucleato in questo paragrafo i nodi teorici portanti degli universi narrativi dell'autore franco-polacco, nella prossima sezione ci proponiamo di sviluppare una lettura sempre più ravvicinata della formidabile pellicola realizzata dal cineasta cileno.

4. Se i cinematografhi sono dei cimiteri...

Il film in questione si divide in due macro-segmenti; per motivi di spazio non potremo qui passarli in rassegna entrambi in maniera analitica, quindi ci concentreremo su alcuni passaggi cruciali della prima parte. Dopo aver introdotto in modo molto sibillino il tema della tela rubata, il *collectionneur* inizia l'esposizione della propria teoria, illustrando il contenuto dei quadri

in suo possesso attraverso l'aiuto di alcuni *tableaux vivants* disseminati nella casa in cui si svolge tutta la vicenda (Klossowski, 1965: 15-16).

Il primo di questi *tableaux vivants* è proprio quello in cui viene inscenato l'episodio di Diana e Atteone. Ruiz e Klossowski saccheggiano quindi la rilettura del mito operata dal secondo mettendo in gioco tutti gli elementi e le componenti inerenti a quella dimensione teatrale delineata poco sopra. Se osserviamo i fotogrammi qui selezionati possiamo vedere che Raoul Ruiz realizza la concatenazione delle inquadrature tenendo presenti tutti quei tratti specifici che in apertura del precedente paragrafo abbiamo cercato di isolare e spiegare.

Si osservino allora le due immagini in cui gli sceneggiatori mostrano per la prima volta la trasposizione della nota vicenda. Servendoci di un armamentario critico elaborato verso gli anni '80 da François Jost possiamo leggere i due fotogrammi alla luce della nozione di *ocularisation* (1987: 11-35), la quale quindi viene messa in campo attraverso uno strano movimento di avvicinamento progressivo al centro dell'azione finalizzato a cogliere esattamente il complesso tramarsi dei circuiti scopici, che abbiamo già esaminato in dettaglio desumendoli dal testo di Klossowski.

Nella prima immagine [FIG. V] la presa *en plongée* organizza il *tableau vivant* in modo tale che il centro geometrico ove convergono gli sguardi dei due personaggi sia uno spazio totalmente vuoto, spazio di rarefazione delle figure e di concentrazione degli sguardi. Questi ultimi sembrano poco a poco incrostarsi proprio là dove lo sguardo impersonale della macchina non riesce più a cogliere niente, arenandosi in quella sorta di luogo senza luogo in cui l'occhio di Atteone scorge nell'effigie della dea il punto di non ritorno della propria visione.



FIG. V



FIG. VI

L'*ocularisation* finisce così col divaricarsi lungo la linea di fronteggiamento dei due attori, ove però senza preavviso s'intrude una terza presenza che il movimento di camera culminante nell'inquadratura successiva mostra in tutta la sua incomprensibile evidenza [FIG. VI]. È proprio il *collectionneur* ad attirare allora la nostra attenzione su quella figura che i due sceneggiatori aggiungono nel film per un motivo piuttosto insolito: rendere assolutamente centrale il ruolo giocato dallo specchio, dal tema del rispecchiamento, dal concetto di riflessione e duplicazione che abbiamo visto essere uno dei nuclei portanti del teatrico klossowskiano.

Sopraelevata rispetto agli altri due personaggi, tale figura inaspettata è al tempo stesso un doppio speculare della camera e una sua improbabile parodia. Se la cinepresa è chiamata a mostrare una scena che si sta svolgendo sotto i nostri occhi, quella figura regge uno specchio chiamato a riprodurre da un'angolatura drasticamente lateralizzata quella stessa scena, che

quindi improvvisamente assume una nuova configurazione globale, deformata e adulterata nella disposizione degli attori ed anche nelle gestualità messe in campo.

Il *tableau vivant* da cui eravamo partiti sulla base delle indicazioni del *collectionneur* ora non esiste più, fagocitato senza preavviso da ciò che simula in maniera paradossale ogni logica effettiva di riproduzione pittorica. Già questo primo *tableau vivant* diventa una sorta di emblematico *tableau volé* che viene sottratto dinanzi al nostro sguardo quasi per un eccesso di *mostration*, come se esso si disgregasse e si dissipasse nell'atto di rivelarsi a noi unicamente in forza delle proprie dinamiche endogene di (auto)esibizione. Citando ancora alcune osservazioni di Ropars-Wuilleumier, possiamo quindi fare a questo punto un ulteriore passo avanti nella decifrazione di ciò che abbiamo denominato teatrale:

la textualité filmique rend lisible, dans le texte littéraire, comment «ce qui manque à la représentation, ce qui s'y oublie», selon Lyotard définissant l'objet de la littérature, informe le processus même de la représentation, pour peu que ce dernier soit relu à la lumière de l'image elle-même. L'irreprésentable ne désigne pas la chose qui excède toute possibilité de représentation, et donc échappe à la perception, mais bien l'acte laissant affleurer, jusque dans la représentation, la trace d'un excès de la visibilité: l'aptitude à dissiper la vue en sollicitant la vision: paradoxe dont témoigne une image filmique astreinte à la logique de l'apparaître-disparaître et n'attirant l'œil vers l'objet que pour dérober celui-ci à la saisie du regard. (2009: 292)

Si osservi allora la successiva inquadratura qui selezionata [FIG. VII]: l'episodio di Diana e Atteone non è più presente, del tutto sostituito da un'altra messa in scena che con quell'evento in fin dei conti non presenta più alcun addentellato reale o diretto. Del precedente *tableau vivant* non resta praticamente nulla, se non il nitidissimo campo vuoto di una superficie riflettente ove si consuma la cancellazione immediata e forse irreversibile di ogni sguardo, di ogni visione, di ogni immagine.

Lo specchio affiora dal fondo indistinto del fitto fogliame posticcio che faceva da cornice alla ricostruzione della vicenda mitica. La figura umana è ridotta ad una marionetta esanime e inconsapevole, dai gesti rappresi in una fissità ormai senza tempo e senza durata. Il *tableau vivant* enuncia la legge della propria genesi nel momento esatto in cui questo si rovescia nel suo contrario, un *tableau mourant* preso nella vertigine immobile della propria tautologica (292) autoriformulazione a partire da ciò che la rimette in scena, cariandone dell'interno tutte le matrici di assestamento e coordinazione.



FIG. VII



FIG. VIII

Lo specchio diventa così un quarto personaggio che scivola quasi inavvertitamente nella mobile strutturazione dell'inquadratura mettendola in crisi, costringendola ad organizzarsi attorno ad un elemento che non le permette di chiudersi su se stessa, facendola come precipitare verso un centro cieco di disarticolazione insistita e molteplice, nel cui inassegnabile vorticare le figure sono in ultimo aspirate e quasi trasfigurate, fino a trasformarsi nei simulacri di una proiezione tutta mentale.

Attraverso una serie alquanto percussiva di virtuosistici *décadrages* (Aumont, 1989: 127), l'impianto originario e iniziale dell'*ocularisation* dilegua poco a poco, infrangendosi contro ciò che la riflette sdoppiandosi in un attonito sguardo impersonale e pre-umano, il quale non arriva mai a cogliere l'oggetto della propria visione perché questo è occultato da un'immagine che mette in scena e rappresenta unicamente se stessa nel frangente aurorale e notturno in cui il visibile si satura di segni capziosamente orientati verso una soglia infranta di epifanie deviate.

Ma c'è di più. Ad un certo punto lo specchio stesso diventa occhio assoluto, solitario e ciclopico (Klossowski, 1972: 15), un occhio interminabile da cui scaturiscono, come a fiotti, le forme di una *visualisation* (Jost, 1987: 26) muovendo dalle quali i due sceneggiatori possono arrivare ad ottenere delle traiettorie aberranti di vettorizzazione (Gardies, 1993: 90-94) della trama. Incontriamo così l'utilizzo di una desultoria e inassegnabile *ocularisation interne hallucinée* (Jost, 1987: 28) che, non identificandosi in ultimo con alcuna delle *dramatis personae* messe in campo, di fatto sembra attraversarle tutte – o, meglio, sembra quasi trapassarle, smascherandone la totale inconsistenza, legandole però al tempo stesso in una farandola impazzita di false piste e ricostruzioni inattendibili – condensandole nel coacervo di una fluttuante massa ottica in fondo alla quale con movenze sonnamboliche si dibatte un vorace *œil exorbité* (Bellour, 1990: 185).

Siamo dinanzi ad uno di quei *renversements* che nel secondo paragrafo abbiamo preso in considerazione, partendo dalle riflessioni di Foucault. E tale *renversement* in questo caso si realizza attraverso quella che potremmo chiamare *une véritable tétatologie de l'ocularisation* (Jost, 1987: 29). Se la superficie riflettente nel fotogramma precedente si era tramutata nello spazio zero non solo della visibilità ma anche della visione stessa dei personaggi – e del personaggio centrale impersonato dal *collectionneur* – ora quella stessa superficie può esibire una sua imponderabile e vertiginosa potenzialità scopica, la quale imprime a tutta la narrazione una propulsione inaspettata, spingendola così verso un nuovo fronte di focalizzazione ottica e quindi di tematizzazione dei contenuti.

Il raggio che si libera dallo specchio fa ruotare l'asse diegetico su se stesso, conducendolo a rientrare negli ambienti della casa, per la precisione in una sorta di sconosciuto e imprevedibile vano sotterraneo; qui esso, tramite uno spiraglio, arriva ad illuminare e a rivelare un'altra scena, un altro *tableau vivant*, i cui personaggi – due templari presumibilmente intenti a disputarsi il possesso, le grazie e i favori di un paggetto tramite una partita a scacchi – sono sorpresi dall'arrivo di un crociato.



FIG. IX

Ma tutto questo ora non ci interessa più. Ciò che deve trattenere la nostra attenzione è un altro aspetto, il quale rischia di passare inosservato se ci facciamo ingannare dalle ricostruzioni del *collectionneur*. Immediatamente prima della sequenza interamente dedicata alla riproposizione – tramite *tableau vivant* – del mito di Atteone, Ruiz intercala un’immagine che, a nostro giudizio, può essere un’illustrazione tanto eloquente quanto elusiva e contraffatta dello stato di cose finora esaminato. Ripreso di spalle, quasi a figura intera ed inquadrato nel doppio rettangolo luminoso costituito dai vetri di un balcone chiuso dall’interno, su cui il suo profilo curvo si sagoma per contrasto, Jean Rougeul appare immobile, nel freddo silenzio di un cupo salone, ove ogni particolare sembra essere stato disposto secondo un disegno preciso e indefinibile [FIG. IX].

In questo spazio desolato e inesplicabile – ove è possibile accedere senza problemi, ma da cui risulta impossibile uscire – Ruiz e Klossowski costruiscono il percorso astrattamente ellittico di una visione destinata a smarrirsi senza resto nell’immateriale voragine che lo sguardo scava al proprio interno, nel tentativo di trovare un punto fermo nell’allestimento dell’inquadratura.

Si osservi allora il trattamento delle fonti di illuminazione, che si sdoppiano in due poli frontali rappresentati in un caso dai due riquadri del balcone – da cui la luce fluisce direttamente nella stanza – nell’altro caso dalla porta rimasta aperta alle spalle del *collectionneur* – posta in fuori campo e quindi indiretta – da cui vediamo provenire un bagliore più sfumato e quasi polverulento, che impregna torpidamente di sé tutta la parete sulla sinistra di Jean Rougeul.

Costruita nell’intervallo di queste due sorgenti contrapposte, l’immagine sembra ora biforcarsi dando luogo a quel fenomeno di *entrevision* definito da Agel alla fine degli anni ’70 (Agel, 1978: 41): da un lato abbiamo la figura del *collectionneur*, prossima quasi a sgranarsi per via della pesante irrorazione luministica che la colpisce in pieno e dietro la quale scorgiamo le spente sembianze di uno strano manichino in elegantissimo abito da sera, il quale sembra essere l’unico vero abitante della casa.

Dall’altro lato invece vediamo una parete vuota, al centro della quale svetta un grande specchio dalla pesante cornice riccamente decorata, la quale mostra un punto cieco della stanza ove sorprendentemente un altro manichino, non meno elegante del primo, proietta un’ombra densa e avvolgente, che si staglia sulla parete retrostante in tutta la sua calcinata evidenza, grazie alla luce che filtra abbondante dal balcone.

In questi spazi proditoriamente devitalizzati, in questi *espaces-pièges* (Agel, 1978: 65), ogni figura secerne intorno a sé ciò che con formula felicissima Agel definisce una *virtualité claustrogène* (78), da cui esala una sensazione di torbida asfissia mentale che nel corso della pellicola non cessa di accrescersi. È legittimo allora arrivare a sostenere che il film è il monologante mormorio che senza requie si eleva dal frastagliato viluppo di tutte queste figure senza identità e fatalmente apocrife.

Esse comunicano incessantemente tra di loro dal fondo di un’egizia insignificanza (Klossowski, 1963: 159) vetrificate nell’afasia figurale di un immaginario che assomiglia a sabbie mobili composte unicamente da frammenti di specchi (Aumont, 1989: 124). Nel loro affilato affastellarsi, traslucido e brillante, la coscienza può solo affondare, vedendovisi riflessa infinite volte senza però alcuna possibilità di riconoscersi, piuttosto condannata senza appello a diventare “l’image du cerveau broyé par ses visions” (Bellour, 1999: 35).

5. Conclusioni

Le nostre osservazioni si fermano qui. È chiaro, noi non abbiamo voluto in alcun modo proporre un'interpretazione del film che aspirasse ad essere esaustiva sotto tutti i punti di vista. Un'opera come *L'hypothèse du tableau volé* è infatti pensata in modo tale da sfidare e deludere ogni pretesa di esauribilità esplicativa. La quantità di tracce, segni, indizi disseminati nel corso della narrazione è tale da far fallire ogni lettura totalizzante.

Ciò che ci premeva era mostrare come Ruiz in questo originalissimo film del 1978 opti per una sorta di trasposizione obliqua dei testi di Klossowski. Al cineasta cileno non interessa infatti riportare sulle pellicola ciò che racconta lo scrittore franco-polacco nei suoi romanzi. L'attenzione del regista si appunta piuttosto sulle insolite e raffinate modalità di *diégétisation par images* che Klossowski non ha mai smesso di elaborare fin dai primi anni '50.

L'ingente sforzo di adattamento trans-mediale quindi si misura tutto nel momento in cui vediamo i due sceneggiatori intenti a lavorare il testo filmico in modo tale che anche una singola immagine possa prendere un rilievo narrativo assoluto, imponendosi sullo schermo in forza della sua intrinseca equivocità.

L'hypothèse du tableau volé è quindi una specie di immenso trattato di iconologia generale scritto attraverso una serie aperta di immagini, le quali enunciano ed espongono i criteri sottesi al loro capzioso utilizzo nel momento stesso in cui quest'ultimo dimostra l'inefficacia di ogni meta-linguaggio esplicativo (Ropars-Wuilleumier, 1981: 92). Abbiamo così denominato teatrica tale certossina messa in opera di segni e figure infinitamente ripiegati sulla propria ordinata e calcolata rovina semantica.

Ruiz e Klossowski elaborano un discorso filmico che non si compone mai di dati concordanti e coerenti, ma di frammenti che entrano in tensione costante tra di loro, reagendo spesso in maniera imprevedibile, in modo da saldarsi unicamente per fratture, e facendo così risaltare ogni volta le linee di frantumazione e di lacerazione chiamate a costituire delle vere e proprie soglie critiche.

Lungo di esse la vicenda può pertanto continuare a ramificarsi in quell'intermittente sfarfallio diegetico che un romanzo come *Le Baphomet* cercava di già di realizzare nella prima metà degli anni '60. Proprio in relazione a tutto questo, risultano decisamente illuminanti alcune considerazioni di Bégin, che nella sua monografia del 2009 nota:

l'exposition, dans le récit de *L'hypothèse du tableau volé*, de l'activité combinatoire du collectionneur fait ainsi la démonstration d'un pouvoir propre au langage, celui d'être auto-référentiel. Suivant ce perpétuel repli discursif, le fragment cinématographique devient en quelque sorte un concentré d'histoires possibles et envisageables dès lors qu'il est le signe d'un discours narratif *en devenir* qui ne cesse de s'y réfléchir. En signalant de la sorte l'*en-jeu* narratif dont il est à la fois l'origine et l'aboutissement, le fragment cinématographique se distingue de la donnée téléologique, laquelle génère moins d'histoires qu'elle n'est elle-même pas générée par l'*istoria* ou l'intrigue "principale". (122)

Ma in un film come quello qui esaminato qual è l'intrigo principale? Ruiz e Klossowski costruiscono una sorta di non-luogo diegetico che funziona solo finché esso non diviene l'oggetto elettivo di una deliberata e mirata messa a fuoco tematica. Quando cioè lo spettatore tenta di individuarne limiti e forma, esso improvvisamente perde ogni connotato minimamente reperibile, lasciando come in discesa i frammenti sparsi delle varie storie, che fino a quel

momento avevano permesso d'intravedere l'ombra sfuggente di un'ossatura portante in grado di sostenerli.

Il film nasce e cresce in questo vibratile spazio interstiziale che si fibra senza sosta di vacillamenti incrociati, ove l'occhio stesso dello spettatore è costretto a trasformarsi e a trasformarsi nel *corps polymorphique* (Bellour, 1990: 214) di immagini sempre prossime a cristallizzarsi intorno a ciò che sovente s'incunea in seno alla concatenazione degli eventi soltanto in forza della sua *pure valeur d'interruption*, per usare ancora un'espressione di Bellour (126).

Osserviamo allora quest'ultimo fotogramma tratto dalla sequenza finale del film [FIG. X]. Arrivati a questo punto sappiamo che tutte le ipotesi finora avanzate collidono a tal punto da erodersi a vicenda. Il quadro rubato inoltre forse non esiste neppure e, se esiste, non aggiunge e non toglie nulla alle tesi del *collectionneur*, non le inverte e non le smentisce.

Ciò accade perché il film è stato ideato in modo da attorcigliarsi su se stesso, schiumando un vaneggiante polipaio di immagini che, pur contrastandosi e negandosi l'un l'altra, di fatto creano una sotterranea infrastruttura fluida di circolarità ed interscambio, alla cui delicata entropia è difficile sottrarsi. La camera stessa allora ad un certo punto entra in una sorta di *trance* e per un istante essa emette un'immagine in cui appare qualcosa che infrange e strazia anche ogni tentativo di nominazione:



FIG. X

or que se passe-t-il dans cet instant? Tout simplement un effet de brouillage, une tache. Un obscurcissement. Fixité qui enraye le mouvement. Glissement qui perturbe le plan fixe. Dans l'instant du passage où les deux images s'associent dans l'absence, comme dans la contemplation surtout de chacune des deux images envahie par l'autre, l'opération mentale mêlant donc perception et mémoration, introduit une défiguration, propre à l'image mentale elle-même sitôt qu'elle entre dans une perception, et fait donc participer celle-ci d'une hallucination. Cette dernière est d'autant plus apparente que la vision de la chose perçue exhibe une clarté extrême. Elle tremble dans sa clarté, comme un mirage, dans une lumière d'été. Double vue: le supplément de vision est ce qui la trouble et produit une anamorphose fragile sur la ligne de partage du mobile et de l'immobile. (134)

L'inquadratura si raccoglie quasi per inerzia intorno ad uno spasmo di speculari accecamenti, da cui l'immagine origina disgregandovisi sempre da capo e senza sosta, addensandosi nella nodosa latitudine di una *kenosi* del visibile (Klossowski, 1972: 118), nella cui siderale e immobile risacca lo sguardo – divenuto ormai un *regard à éclipses* (Aumont, 1989: 90) – vortica e dilaga, dilatandosi fino ad annegare nel bianco balbettamento di una decerebrata visione che non appartiene più ad alcun soggetto, *vision indirecte libre*, secondo la bella definizione di Deleuze (1985: 239).

Solo a volte però da essa riaffiorano ancora rari relitti di figure prese nell'ebete brancolamento di un tempo sempre più simile ad un albeggiare ormai orfano di sole. È allora proprio in questa atroce luce di naufragio percettivo e di estasi figurali, che l'inquadratura inizia a delirare in una vibratile trama di immagini tramutatesi in quell'illimitato mosaico di macerie mentali su cui per Klossowski e Ruiz si sagoma e collassa lo schermo stesso del pensiero.

BIBLIOGRAFIA:

- AGEL, Henri (1978). *L'espace cinématographique*. Delarge: Paris.
- AUMONT, Jacques (1989). *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Librairie Séguier: Paris.
- BEGIN, Richard (2009). *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*. PUV: Paris.
- BELLOUR, Raymond (1990). *L'Entre-Images. Photo, cinéma vidéo*. La Différence: Paris.
- BELLOUR, Raymond (1999). *L'Entre-Images 2. Mots, images*. POL: Paris.
- BLANCHOT, Maurice (1965). Le rire des dieux. *La Nouvelle Revue Française*, 151, 91-105.
- BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*. Gallimard: Paris.
- BUCCI-GLUCKSMAN, Christine (1986). *La folie du voir. De l'esthétique baroque*. Galilée: Paris.
- CRIVELLA, Giuseppe (2020). Comme un vide saturé de vide. Derrida et Blanchot. In Stéphane LOJKINE & Francesca MANZARI (Eds.), *Derrida 2020: Frontières, Bords, Limites*, in MaLiCe, n. 10. Disponibile qui <https://cielam.univ-amu.fr/node/3156> [Ultimo accesso 16/11/2020].
- DELEUZE, Gilles (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Minuit: Paris.
- FOUCAULT, Michel (1964). La prose d'Actéon. *La Nouvelle Revue Française*, 135, 444-459. Disponibile qui <https://it.scribd.com/document/167354440/Foucault-DE1-21-La-prose-d-Acte-on-pdf> [Ultimo accesso 16/11/2020].
- GARDIES, André (1993). *L'espace au cinéma*. Klincksieck: Paris.
- GENETTE, Gerard (1969). *Figures II*. Seuil: Paris.
- JOST, François (1987). *L'œil-caméra. Entre film et roman*. PUL: Lyon.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1963). *Un si funeste désir*. Gallimard: Paris.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1965). *Les lois de l'hospitalité*. Gallimard: Paris.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1965²). *Le Baphomet*. Gallimard: Paris.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1972). *Le bain de Diane*. Pauvert: Paris.
- LYOTARD, Jean-François (1974). *Economie libidinale*. Minuit: Paris.
- LYOTARD, Jean-François (1994). *Des dispositifs pulsionnels*. Galilée: Paris.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (1981). *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. PUF: Paris.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2009). *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Textes réunis et présentés par S. Charlin. PUV: Paris.
- RUIZ, Raoul (1995). *Poétique du cinéma*. Dis Voir: Paris.
- SARDUY, Severo (1975). *Barroco*. Seuil: Paris.

Réécrire le folklore: Hélène Vacaresco et *Le Rhapsode de la Dâmbovița*

Rewriting Folklore: Hélène Vacaresco and the *Bard of the Dâmbovița*

IOANA-CRISTINA ATANASIU

Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași
Université de Tours

Mots-clés

Hélène Vacaresco ;
littérature franco-
phone ; exil; patrio-
tisme ; rhapsode ;
laoutar ; *cobzar*.

Écrivain roumain d'expression française, Hélène Vacaresco ne s'est jamais éloignée de l'esprit roumain et a écrit sur la Roumanie et ses traditions. Le volume le plus rattaché aux coutumes de sa terre natale est le recueil intitulé *Le Rhapsode de la Dâmbovița*. Les poèmes sans rime ont suscité des critiques assez dures de la part des spécialistes roumains, mais le recueil a connu un immense succès à l'étranger et a reçu le prix de l'Académie française. Vers sa vieillesse, l'écrivain a raconté la naissance du *Rhapsode* et a expliqué que son intérêt n'était pas d'écrire de la poésie folklorique, mais d'illustrer les réalités de sa terre natale, dominée par des *laoutars* et des *cobzars* qui jouaient, chantaient et dansaient malgré les difficultés de la vie. Pour Hélène Vacaresco, le rhapsode est un exilé qui ne trouve pas sa place dans la poésie folklorique, tout comme elle, qui est une exilée, mais qui garde dans son cœur l'amour pour sa terre d'origine. L'exotisme dû aux mots roumains laissés exprès dans le texte fait de ce recueil un véritable chef-d'œuvre.

Keywords

Hélène Vacaresco;
French literature;
exile; patriotism;
bard; fiddler;
kobza player.

Hélène Vacaresco is an author of Romanian origin who wrote in French and never forgot the Romanian spirit. She wrote her entire life about Romania and its traditions. The volume that is the most connected to the traditions of her homeland is the *Bard of the Dâmbovița*. Her rhymeless poems were highly criticized by Romanian specialists, but the volume was a great success abroad and received the prize of the Académie française. Towards her old age, the writer told about the birth of the *Bard* and explained that her interest was not about writing folk poetry, but she wanted to illustrate the realities of her homeland, where fiddlers and kobza players played, sang and danced despite the difficulties of life. Hélène Vacaresco sees the bard as an exile who can't find his place within folk poetry, just like herself, an exile who keeps in her heart the love for her homeland. The exoticism of the Romanian words left deliberately in the text turns this volume into a masterpiece.

1. Introduction

La littérature francophone est vue comme « une mosaïque d'auteurs pour qui le français est langue maternelle, ancienne langue de colonisation ou langue d'élection » (Delbart, 2005: 13). Abandonner sa propre langue a été une décision prise par beaucoup d'écrivains roumains, soit par francophilie, soit par obligation. Les écrivains roumains d'expression française occupent une place privilégiée dans l'espace francophone européen.

Hélène Vacaresco, représentante « vivante » de l'exil (Longre, 2013: 13), est la dernière descendante d'une fameuse famille de poètes roumains. C'est un écrivain complet qui a su parcourir tous les genres littéraires et a laissé aux peuples roumain et français un héritage culturel et littéraire précieux. Bien qu'elle soit tombée en oubli dans ses deux patries, elle reste quand même mentionnée, soit en passant, soit avec plus de détails dans deux livres d'histoire littéraire française et roumaine¹. Le critique roumain George Călinescu disait que nous avons besoin d'être différents et d'avoir une note spécifique (1988 : 973). Hélène Vacaresco sait se distinguer des autres écrivains de son époque et des femmes écrivains de son entourage. Roumaine, elle choisit la langue française pour écrire ses vers, construire ses romans et soutenir à haute voix son credo. Pourquoi la langue française? Certainement, cela date depuis l'époque de son éducation littéraire, quand elle lisait les classiques français dans la bibliothèque de son grand-père, à Văcărești. Dans ses confessions, elle se rappelle sa jeunesse, quand elle rêvait que sa voix s'entendrait au-delà des frontières de sa langue maternelle en parlant de sa terre d'origine, de la Dâmbovița. Plus tard, ses séjours à Paris, avec sa mère et sa sœur, les cours à la Sorbonne et les visites au salon littéraire de Sully Prudhomme scellent son destin littéraire en langue française.

2. La roumanité d'Hélène Vacaresco

On dit que « s'exiler de sa langue natale, c'est rompre avec sa culture et son lieu primitif, c'est couper une seconde fois le cordon ombilical » (Delbart, 2005: 17). Chez Hélène Vacaresco, on ne peut parler de rupture en aucune manière. Tout d'abord, elle a conservé son accent roumain pour montrer qu'elle n'était pas d'origine française ; ensuite, elle a gardé le contact avec la Roumanie et y revenait souvent ; enfin, son activité littéraire et diplomatique a été faite pour la Roumanie, pour que l'on sût qu'elle était roumaine et qu'elle en était fière. Comme Eugène Ionesco, qui utilise les hétérolinguismes comme « des taches roumaines » qui « viennent colorer le texte français » (Mureșanu Ionescu, 2011: 67), comme Marthe Bibesco ou Panaït Istrati plus tard, Hélène Vacaresco préfère garder des mots roumains dans le texte français, ceux-ci relevant de différentes catégories. On retrouve des mots se rapportant à l'univers du village roumain : *baiducke, cobzar, dor, doină, boceli, căcinlă, rogojină* ; il faut préciser que parfois ils reçoivent l'article français. Ensuite on a des toponymes (parfois les noms propres sont transformés pour faciliter la prononciation française ou bien ils sont rendus par leurs équivalents français consacrés) : l'Olt, le Danube, les Carpates, la Moldavie, la Transylvanie, l'Ardeal, la Dâmbovița, Văcărești. On retrouve des anthroponymes comme Stana, Stan, Despina, Aretina, Florica, Floarea, Profira. Il y a des titres de poésies gardés en roumain, dont très peu sont doublés en français : *Nevasta grănicerului* (*La femme du garde-frontière*), *Le dor*,

¹Il s'agit de : *Littérature française*, Nouvelle édition refondue et augmentée sous la direction de Pierre Martino, Librairie Larousse, Paris, 1949, tome second, p. 433 et *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, par George Călinescu, Bucarest, éditions Minerva, 1988, pp. 969, 981, 983, 1032.

Blestemată, La Surata, Din flori, Hoțul, Visul flăcăului, Le Haiduck, Hora, Cântecul suratei. D'autres poésies pourraient être considérées comme des odes aux héros roumains: *Aux bords de l'Olt, Ceux de Tchernia, À l'étendard d'Étienne le Grand.*

Le Rhapsode de la Dâmbovița est le principal recueil portant sur la Roumanie. Il comprend des ballades, des légendes, des chants, des plaintes, que l'écrivain avait recueillis et recréés. L'exotisme dû au vocabulaire franco-roumain a attiré une multitude d'appréciations et d'éloges de la part des écrivains français. Gaston Boissier considérait que les ballades roumaines avaient acquis « une gloire universelle » (*apud* Stăvăruș, 1974 : 57) ; pour Leconte de Lisle (57), seul « un monstre » aurait pu écrire ce recueil de génie ; Auguste Dorchain (57) appréciait que la poésie populaire roumaine était la plus belle et la plus profonde ; Anna de Noailles voyait, dans les poèmes réunis par Hélène Vacaresco, l'âme du peuple roumain, rêveur et passionné (57). Le recueil a reçu le prix de l'Académie française.

3. Naissance et évolution du *Rhapsode*

Hélène Vacaresco a toujours été « hantée » par le patriotisme, comme elle le déclare elle-même dans ses mémoires ; son patriotisme était une sorte de « brûlure », de « soif d'action », de passion dirait-on agressive. Ayant choisi de ne pas se marier et ne pas avoir d'enfants, elle se dédie entièrement à la diffusion du souffle roumain dans le monde et va jusqu'à s'identifier à la Roumanie :

Sans foyer, sans fortune, sans enfants, je me mis à aimer la Roumanie d'une passion telle qu'elle emplît tous les instants de tous mes jours, qu'elle harcela mes nuits et que, plus de quarante ans durant, elle aura su, à elle seule, me faire éprouver tous les émois et toutes les joies. [...] La Roumanie ? ... mais elle était en moi, j'étais elle et je savais donner à la plupart le sentiment de la voir, rien qu'en parlant d'elle et souvent rien que par ma seule présence. (1946: 270)

Enfant et ensuite adolescente, Hélène Vacaresco passait ses vacances d'été à Văcărești, dans la maison de sa grand-mère paternelle. Là-bas, elle adorait passer son temps dans la bibliothèque de son grand-père, mais surtout elle vadrouillait dans les villages et écoutait les chants des villageois, leurs espoirs et leurs plaintes. La jeune femme écrivain notait « à la hâte aux marges des livres, sur des feuillets épars » (1899: IV) tout ce qu'elle entendait ; c'est ainsi que le recueil de poèmes *Le Rhapsode de la Dâmbovița* est né plus tard.

La période de trois ans vécue au château de Peleş à Sinaia (à partir de 1888), en compagnie de la reine Elisabeth, a été une chance pour Hélène Vacaresco de pratiquer sa passion, l'écriture. Grâce à la sympathie que la reine lui témoignait, elle avait un statut plutôt spécial à la cour : on lui laissait du temps pour lire et écrire, ce qui n'était pas le cas pour les autres dames d'honneur. Vasile Alecsandri lui-même est le témoin du rôle important de la jeune fille auprès de la reine et des activités littéraires déployées à la cour royale roumaine (Chendi et al., 1904 : 308-311). Hélène Vacaresco et la reine-poète Carmen Sylva développent aussi une relation professionnelle ; la reine traduit en allemand les poèmes recueillis par Hélène sous le titre *Le Rhapsode de la Dâmbovița*, version qui sera publiée en 1889 à Bonn, tandis qu'Hélène traduit en français les poèmes de la reine, parmi lesquels le plus connu est *Jéhovah*, publié chez Alphonse Lemerre en 1887. Le recueil du *Rhapsode* bénéficie également d'une traduction anglaise, toujours grâce à la reine. Encouragée par le succès du *Rhapsode* en Allemagne, Hélène Vacaresco se met à travailler assidûment à sa version française. Celle-ci sera publiée en 1899 aux éditions

Alphonse Lemerre, où avait été publié son premier volume, *Chants d'aurore*. Cet ensemble de chansons et ballades roumaines a été perçu comme un chef-d'œuvre. C'était un véritable « cri du cœur », comme le dit le critique roumain Șerban Cioculescu (1971 : 329) à propos de l'œuvre d'un autre grand exilé roumain, Panaït Istrati. La « roumanité » représente un élément essentiel du *Rhapsode de la Dâmbovița*, qui raconte l'âme d'un peuple, l'âme roumaine qui chante ses joies, ses tristesses, ses croyances, ses traditions et ses légendes. Dans la *Préface* au recueil, Hélène Vacaresco avoue qu'elle n'osait pas recevoir les appréciations et les éloges venant d'Allemagne et d'Angleterre, mais finalement elle a choisi de suivre le conseil de Leconte de Lisle, qui disait : « Acceptez toujours, [...] seulement ne comptez pas que les poètes et les littérateurs vrais s'y trompent. [...] Vous seriez un monstre, plus qu'un génie, si vous étiez l'auteur d'un pareil volume... (*apud* Vacaresco, 1899: VI).

Attachée à sa terre et à son pays, Hélène Vacaresco s'est mise à étudier et à recueillir de la bouche des paysans, des *laoutars* et des *cobzars*, les chants et les plaintes les plus caractéristiques, elle les a fait passer par le filtre de son âme et les a traduits en français tout en gardant la sincérité de leurs émotions et la pensée populaire.

L'apparition de ce volume a déclenché des vagues de critiques de la part de spécialistes roumains comme Bogdan Petriceicu Hașdeu ou Vasile Alecsandri. Ils étaient surpris de ne pas avoir trouvé de rimes dans le recueil folklorique d'Hélène Vacaresco et assez déçus par l'absence d'une version roumaine du recueil. Les deux écrivains ne concevaient pas la poésie populaire roumaine en dehors de la forme prosodique traditionnelle (Stăvăruș, 1974: 183). Alecsandri, qui n'était pas aussi acharné que Hașdeu, a préféré rester réservé dans cette affaire. Dans une lettre adressée à son ami Alexandru Papadopol-Calimah, il exprime sa crainte que la reine Elisabeth ait pu aborder le thème du *Rhapsode* au sein de l'Académie roumaine (Chendi et al., 1904: 255). Hașdeu, par contre, n'approuvait pas les éloges venus de la part d'Oswald Neuschotz, qui se considérait un connaisseur de la poésie folklorique roumaine, mais finalement Hașdeu le traite de flatteur (1889: 200). N.I. Apostolescu, dans sa thèse de doctorat, publiée en 1909, est malicieux et tranchant en affirmant que le *Rhapsode* serait loin du caractère folklorique roumain. Il planait, quand même, une curiosité à propos de ces productions du génie du peuple roumain. En 1899, l'écrivain donne une explication générale (Vacaresco, I) : « Ces chants ont été recueillis dans les villages qui entourent notre demeure et les plaines où les paysans travaillent. Avant de m'être révélés ils ont plané sur la vie des générations sans nombre. [...] Et j'ai recueilli ces chants avec dévotion ».

Quarante ans plus tard, à l'occasion d'une conférence, Hélène Vacaresco offrira plus de détails concernant la naissance de ce fameux recueil, mais pas pour se défendre et non plus pour donner des justifications, mais juste pour étaler encore une fois l'histoire du *Rhapsode* :

Le *Rhapsode* ne fait point partie des recueils de notre folklore, ni même des cadences que l'on écoute escalader nos cimes ou se tapir dans nos vallées. Dans le cycle, dirai-je officiel, des chants populaires roumains, le *Rhapsode* ne tient nulle place. Pour un peu, nous le traiterions de proscrit, disons d'exilé, disons d'errant. Il est un souffle émané des sillons et qui a voyagé par le monde en dehors des autres chansons, ses sœurs, auxquelles il ne ressemble guère. (1938 : 154)

Le rhapsode avait une mission dictée par ses origines populaires et il devait suivre son chemin :

Dès sa naissance, Le Rhapsode a pris le bâton de pèlerin, il a quitté sa patrie et, mû par un instinct digne de son inspiration, il a accompli en faveur des foyers qui l'ont vu paraître au jour un apostolat dont justement les autres poèmes avaient besoin pour se frayer à leur tour un chemin dans la pensée et dans les cœurs. (154)

L'écrivain souligne aussi que « le Rhapsode date de loin, c'est-à-dire non pas de ma jeunesse, [...], mais de monadolescence, [...] ». C'est à quinze ans exactement que j'ai mis aux feuillets de mon manuscrit le dernier *Chant du Fuseau* » (154). La jeune fille est entrée d'abord en contact avec les rondes (en roumain, « horă² », mot qui apparaît souvent dans le recueil) quand sa mère l'envoyait les dimanches danser avec les garçons et les filles du village. Elle allait toujours accompagnée par sa sœur et par leur gouvernante anglaise, Miss Allen. Elle est tombée amoureuse des chants et des danses, du rythme joyeux et des improvisations ; petit à petit, elle s'est débarrassée de ses compagnes pour aller à la recherche de ces productions fabuleuses de sa terre natale. Ce qu'elle avait retrouvé auprès des vieilles paysannes, ce n'est le vers vif, mais des mélodies profondes, sans rime, une formule qu'elle a acceptée et adoptée par la suite :

Le Rhapsode se dressait devant moi. Frissonnante, j'écoutais. [...] Je ne respirais plus, hantée que j'étais par le désir non seulement de pousser la vieille à me livrer toute sa pensée, mais aussi parce que je soupçonnai soudain que, dans les villages environnants, dans tous les villages à la ronde, des femmes, des hommes, des enfants sentaient et parlaient ainsi, en dehors des chansons tissées autour de la rime. (157)

Voilà une sorte de justification de la forme prosodique singulière du *Rhapsode*.

Hélène Vacaresco prévient dès le début du recueil qu'il est dédié à deux personnes, « deux mortes » : à sa grand-mère maternelle, enterrée en Roumanie, et « à l'enfant que la Roumanie a pleurée » (1899: VIII), c'est-à-dire la princesse Marie, morte à 4 ans, la fille des souverains. Voilà déjà une sorte d'avertissement vis-à-vis de la tonalité funèbre du recueil. *Le Rhapsode de la Dâmbovița* débute par les deux dédicaces susmentionnées, l'une de la reine Carmen Sylva à sa fille, et l'autre, de l'écrivain à sa grand-mère. Ce poème dédié à sa grand-mère sert à introduire le lecteur dans l'atmosphère du *Rhapsode*, en étalant quelques « indices » de ce qui viendra :

Et je te donne ces chansons
Et je les donne, car j'ai si peu de larmes à donner.
.....
Et tu reconnaîtras le Cobzar qui s'en venait chanter devant ton seuil au lever de la lune,
Et le Haïduck qui porte un cœur de brave sous son manteau,
Et le fuseau de la jeune fille et les rêves de l'épouse,
Tu les reconnaîtras, toi qui as si souvent consolé
Et l'épouse et la jeune fille. (7)

Ensuite, deux grandes parties formeront l'ensemble du recueil : *Chansons du cobzar* – *Chansons populaires roumaines* (104 poèmes) et *Chansons du fuseau* (35 poèmes). La première partie a aussi des sous-titres, *Boceli* – *Chansons des morts* (l'écrivain utilise le mot roumain) et *Chanson țigane*. Dans le recueil il y a une harmonie entre le paysage, l'état d'âme des personnages, les

² Nous indiquons le terme au singulier.

couleurs, les sons et les actions des protagonistes. On identifie les plaintes du vaillant (*Le jeune homme*), de la vierge (*La jeune fille*), de la mère qui perd son enfant (*Le petit enfant, Mort-né*), de la femme qui perd son époux (*La veuve, Je ne te pleure pas*) ou de la femme stérile. L'impossibilité de donner la vie à un enfant devient une situation dramatique (*Stérile* – la femme entend la voix de son enfant et sait qu'il est en elle, mais il « ne doit pas naître »). La femme sans enfants est vue comme étant plus malheureuse que les veuves (*Sans enfants*).

Les objets ressentent des besoins humains, comme le couteau de la *Chanson tzigane*, qui est assoiffé de sang, pour se venger de ne pas avoir reçu de baiser de la part de la bien-aimée. La terre aussi est assoiffée de sang, alors la mère lui donne son fils soldat (*Chanson de la mère*). La nature devient un personnage ayant un rôle essentiel dans les événements : « Le vent est triste d'être si froid » (*Le dor*) ; « Les fleurs étaient tristes, / Puisque le vent préférait l'odeur du sang / A leurs parfums. » (*Nevasta grănicerului / La femme du garde-frontière*). La nature elle-même a des angoisses à la mort du jeune homme (*Le jeune homme*) :

Comme tu dors, comme tu dors,
Le cheval a henni
La plaine l'a entendu,
La plaine s'en est étonnée.
Pourquoi hennis-tu si matin, bon cheval ?
Le maïs s'est penché vers la terre,
La plaine, sa mère l'a senti,
La plaine s'en est effrayée. (11)

Pour accompagner la tristesse et la mélancolie exhibées le long du recueil, les tableaux sombres reçoivent des nuances de rouge et de blanc. La métaphore et l'allégorie connaissent une intensité évocatrice formidable. La pureté et la liberté illustrées sous la forme d'une cigogne ou d'une colombe (*Chant de la jeune fille, Chant du haiduck*) sont agenouillées par la brutalité des coups de couteau (*Le matin, Chanson tzigane*).

A part les lamentations, il y a aussi d'autres chants qui renvoient à la mythologie roumaine en rappelant les spectres vengeurs, comme les fées méchantes, les « iele » (*Le baiser de la morte*). Un homme est sorti un soir de sa maison pour admirer la nuit et il est embrassé par une morte qui le rend malade :

Et la morte a rencontré un homme
Qui était sorti de la maison, la nuit,
Parce que la nuit était belle.
Et la morte a baisé cet homme sur la lèvre.
.....
Et cet homme ne peut plus ni boire, ni manger
A cause du baiser de la morte. (41)

Ensuite, l'âme d'une fille morte boit de l'eau d'une fontaine et après plus personne ne pourra apaiser sa soif (*Soif*) :

Et les amoureux qui rencontrent cette âme
Au moment où elle boit,

Ont soif toujours

Et pour se désaltérer ils descendent dans la tombe avec elle. (110)

Un homme parcourt le village à la recherche d'une jeune fille qui veuille mourir d'amour (*Mort d'amour*) et s'arrête devant les maisons qui ont une fleur sur leur mur, symbolisant la vierge; il y a une fille qui lui répond, et dès qu'il lui donne un baiser, elle meurt :

La jeune fille ouvrit la fenêtre et cria: Oui, je veux mourir d'amour.

Et l'homme la bénit et lui baisa la lèvre,

Et la jeune fille était morte le matin. (176)

Un poème extraordinaire est *Le collier de larmes*, qui raconte l'histoire d'un enfant qui souhaite avoir un collier d'argent et fait appel à la rivière et à la lune pour que celles-ci lui donnent un flot et un regard. La nature ne peut rien faire, mais les hommes veulent aider et participent à la création du collier en donnant leurs larmes. Le collier commençait à briller, mais les larmes étaient de tristesse, elles sont devenues très lourdes et ont fini par tuer l'enfant. En 1980, le grand écrivain argentin Jorge Luis Borges avoue avoir entendu ce poème en 1916, quand il était élève à Genève et il pouvait encore le réciter entièrement 64 ans après (Călinescu, 2002 : 39-42). *Le Rhapsode* d'Hélène Vacaresco se révèle ainsi comme étant immortel.

Le poème *Chanson du foin fauché* est l'expression géniale de la souffrance de la nature personnifiée, c'est un testament que la nature (le foin fauché) laisse juste avant de s'éteindre. C'est une élégie troublante, l'une des perles les plus brillantes du *Rhapsode* :

Je suis les fleurs d'hier

Et j'ai bu ma dernière rosée,

Et les jeunes filles ont chanté à ma mort.

Et la lune me voit couché dans le linceul

De ma dernière rosée. (1899 : 57)

Le soldat, personnage qui a été contesté par Hașdeu, comme n'étant pas le héros dans les poésies populaires roumaines, mais plutôt l'ennemi, occupe une place importante dans le recueil. C'est un soldat vaillant et patriote qui défend sa patrie et qui, au moment de la mort, accepte celle-ci sans se plaindre (*Le brave*). Cela indiquerait une sorte d'écho de la Guerre d'Indépendance de 1877 (Stăvăruș, 1974 : 194). Un autre personnage masculin important est le « haïduck » dont le nom est gardé en roumain puisqu'il s'agit d'un personnage typique, un homme libre, qui aime la nature et son cheval, qui aime errer, mais les filles l'aiment et l'attendent (*La chanson du haïduck*).

Il faut remarquer la présence des mots roumains dans le recueil, dont très peu sont francisés³ (« căciulă », « cobză », « haïduck », « cobzar », « doină », « dor », « rogojină ») et il y a aussi des titres de poèmes en roumain (*Dor*, *Nevasta grănicerului*, plusieurs poèmes qui s'appellent *Hora*, *Blestemata*, *Blestemată*, *Visul flăcăului*, *Cântecul suratei*, *Din flori*, *Hoțul*, *La surata*). Les mots roumains sont laissés exprès en original, soit pour garder l'atmosphère roumaine, soit à cause de la difficulté de traduction. Les mots reçoivent obligatoirement l'article français.

³Par exemple, *haïduck* (en roumain, on écrit *haiduc*).

Quant à la forme des poèmes, les chants peuvent être plus longs ou plus courts, selon le sujet; presque chaque poème commence par une petite strophe qui se répétera à la fin, soit comme une lamentation ou comme une obsession, soit pour mettre en évidence le fait que rien ne change, on revient toujours aux mêmes douleurs, aux mêmes habitudes, au même sort.

Le dernier poème de la première partie plaint la mort du rhapsode (*Dernière chanson du cobzar*), qui part avec ses chansons pour ne pas sentir la solitude de l'au-delà. Le cobzar, qui avait chanté les beautés de la terre, les villages, les plaines, le ciel et le soleil, s'était insinué dans les cœurs des hommes pour leur transmettre ses joies, ses douleurs et ses espoirs. Les hommes et la nature lui sont reconnaissants pour sa musique :

Et la terre le remerciera d'avoir chanté sa beauté,
Et ses printemps et ses hivers,
Et ses douleurs et ses espérances;
.....
Et la terre dira: C'était mon enfant.
Le soleil aimera la tombe du cobzar. (1899 : 291)

Le deuxième cycle du recueil, *Chansons du fuseau*, est de dimensions plus réduites que la première partie et les poèmes ne portent pas de titres, ils sont juste numérotés. Comme le titre général l'indique, ce sont toujours des chants et des plaintes. Vacaresco garde le même rythme, il n'y a pas de rimes et chaque poème contient un vers ou une strophe qui a le rôle de refrain. Prédominent les dialogues, les questions et les réponses, car ces poèmes sont écrits pendant les veillées du village de Văcărești, aux quelles Hélène, adolescente à l'époque, assiste pendant les longues soirées d'hiver. L'écrivain se rappelle ces rencontres, qui représentaient des moments très importants, les seuls moments où les villageois se reposaient :

Pour *Les Chants du Fuseau*, qui, à la fin du volume, forment une série à part, il nous fallut affronter miss Allen [...]. Me laisserait-elle prendre part à ce que nos paysans appellent les « assises » ? [...] pour les travailleurs toujours debout dans les champs, dans les vignes, sur les meules, le fait d'être assis constitue une singularité. Donc, vienne l'automne, vienne l'hiver, les paysans s'assoient ; [...] Dehors, le vent hurle à la neige, [...]. Dedans, il fait chaud [...]. (1983 : 163)

On chante l'amour, surtout l'amour perdu (I – *Qu'est-il arrivé à ton amour ?/ Il est mort, on me l'a tué*) et l'amour inavoué (II – *Et je savais que cet homme c'était lui,/ Et il savait que j'étais cette femme ;/ Mais nous nous sommes tus tous les deux ;* XX – *Tu sais bien ce jour-là, à la fontaine,/ Quand je ne t'ai point souri : c'était parce que je t'aimais !*). L'amour entraîne parfois la jalousie (XXII – *Mais je vois aussi une grande bôra, [...]/ Et je le vois danser/ Avec les jeunes filles,/ Et chaque fille qui lui sourit/ Allume un grand feu dans mon cœur*). La femme attend toujours son homme, d'habitude au seuil de la maison, elle attend qu'il revienne, du travail ou de la guerre (XII – *Ton père va rentrer, laisse la porte ouverte*). Parfois, une femme vieillit et devient folle car elle n'a pas trouvé l'amour (VI – *Et elle s'en va sur le chemin pour trouver un homme jeune qui l'aime,/ Et elle n'en trouvera pas*) ; une autre femme, enceinte, fait un cauchemar (V – *J'ai vu passer quelqu'un et ce n'était pas un passant./ C'est l'enfant que je porte en moi/ Il est sorti de mes entrailles*). Dans un poème on plaint le départ d'un rhapsode, que les gens du village avaient ignoré, mais qu'une fille aimait et avait essayé en vain

de retenir (XXII – *J’irai jusqu’au bout du village, et si je ne le retrouve pas/ Je retournerai en pleurant.*) (1899 : 297-346).

4. Conclusions

Depuis sa jeunesse, Hélène Vacaresco s’est immergée dans la vie rustique, grâce aux périodes passées au manoir de la famille Vacaresco à Dâmbovița. La découverte, petit à petit, de ce monde rempli de croyances, traditions, coutumes ancestrales, a transformé sa vie, car elle n’a jamais pu s’en débarrasser. Le village roumain l’a poursuivie partout dans le monde ; les *laoutars*, les *cobzars* et les chants des Tziganes l’ont accompagnée le long de son existence et elle leur a trouvé une place dans son œuvre, en les rendant immortels. L’élément essentiel de la poésie (mais aussi de l’œuvre en général) d’Hélène Vacaresco reste l’élément ethnique ; ces poèmes ont une force à part, on retrouve le poète-patriote ou le poète-soldat qui déclame avec une vigueur exceptionnelle. C’est son âme et son existence. Le *Rhapsode* est une production à part, car il représente l’âme d’un peuple.

Hélène Vacaresco n’habilite pas son *Rhapsode* du vêtement traditionnel, la forme ne l’intéresse pas ; c’est l’idée et l’atmosphère qui comptent pour qu’elle recrée librement et grâce à son imagination poétique le monde du village roumain chanté par les *laoutars* et les *cobzars* : « J’ai recueilli à l’état fruste ces chants qui n’étaient pas, à proprement parler, des chants. Je leur ai inventé une forme » (1938 : 166).

Même si elle commence une nouvelle étape en France, le poète continuera à écrire ses poésies en leur ajoutant la note de *roumanité* qui les rend irrésistibles.

BIBLIOGRAPHIE :

APOSTOLESCU, Nicolae I. (1909). *L’influence des romantiques français sur la poésie roumaine*. Paris : Librairie Ancienne Honoré Champion, Editeur.

BEDIER, Joseph et al. (1949). *Littérature française*. Paris : Librairie Larousse.

CĂLINESCU, George (1988). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Editura Minerva.

CĂLINESCU, Matei (2002). Borges și „Cântecele cobzarului” : o amintire. *Limba română*. 11-12, 39-42.

CHENDI, Ilarie et al. (1904). *Vasile Alecsandri – Scrisori*. București: Editura Librăriei Socec& Comp.

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d’écrivains français venus d’ailleurs (1919-2000)*. Presses Universitaires de Limoges.

LONGRE, Jean-Pierre (2013). *Une belle voyageuse. Regard sur la littérature française d’origine roumaine*. Paris : Calliopées.

MUREȘANU IONESCU, Marina (2011). L’écrivain de l’entre-deux: problèmes et malentendu(s) dans la littérature roumaine d’expression française. Le cas d’Eugène Ionesco. In Liliana FOȘALĂU (coord.), *Dynamique de l’identité dans la littérature francophone européenne* (58-70). Iași : Junimea.

NEUSCHOTZ, Oswald (1889). Der Rhapsode der Dimbovitza. *Das Literarische Rumänien*, 5, 162-165.

PETRICEICU HAȘDEU, Bogdan (1889). Der Rhapsode der Dimbovitza. *Revista Nouă*, an II, 5, f.p.

STĂVĂRUȘ, Ion (1974). *Elena Văcărescu*. București: Univers.

VACARESCO, Hélène (1899). *Le Rhapsode de la Dâmbovița. Chansons, ballades roumaines recueillies par Hélène Vacaresco*. Bucarest : Socec&C-ie, Editeurs.

VACARESCO, Hélène (1926). Mărturisiri. *Gândirea*, an VI, 6-8, 198-202

VACARESCO, Hélène (1938). Le visage et l'âme des peuples chez les laoutars de la Dambovitza. *Conferencia*, XXXII, 24, 153-166.

VACARESCO, Hélène (1946). *Mémorial sur le mode mineur*. Paris : La Jeune Parque.

Réécriture et réinterprétation écologiques des contes de fées : *Trois petits cochons* de Colin Thibert

**Ecological Rewriting and Reinterpretation of Fairy
Tales: *Three Little Pigs* by Colin Thibert**

NADÈGE LANGBOUR

Professeur de Lettres dans le Secondaire

Membre du CÉRÉdI, Université de Rouen

Mots-clés

intertextualité ;
transmodalisation ;
écologie ; écocriti-
que ; littérature de
jeunesse ; didac-
tique.

Dans le recueil *Nouvelles re-vertes*, Colin Thibert propose aux lecteurs adolescents une nouvelle originale intitulée *Trois petits cochons*. Réécrivant le conte pour enfants, le nouvelliste met en scène trois frères dont les parents, charcutiers, ont pris la physionomie de l'animal qu'ils exploitent. Devenus adultes, les trois frères optent pour des voies différentes, les deux premiers s'étant intégrés dans la société capitaliste, tandis que le troisième choisit d'adopter un comportement responsable face aux bouleversements écologiques causés par la consommation de masse. Les dérèglements climatiques vont détruire les habitations des deux premiers frères, mimant en cela le geste du loup qui souffle sur les maisons de paille et de bois. Les deux frères vont alors trouver refuge dans l'habitat écologique du benjamin. Par la transmodalisation à la fois générique (passage du conte à la nouvelle) et thématique (actualisation d'un scénario décontextualisé en prenant en compte une problématique de société), Colin Thibert réinterprète le conte. Il propose ainsi au jeune lecteur un texte qui l'invite à réfléchir non plus aux dérives comportementales d'un individu (insouciance, aveuglement...), mais aux dérives de notre société où « l'homme est un loup pour l'homme » (Hobbes) puisqu'en négligeant de préserver son environnement, il prépare sa propre fin.

Keywords

intertextuality;
transmodalization;
ecology; ecocriti-
cism; children's
literature;
didactics.

In 2008, the writer Colin Thibert participated in the writing of a collection of ecological stories, in which he included an original short story entitled *Three Little Pigs*. It is the story of three brothers whose father and mother are pork butchers. As adults, the three brothers make different life choices: the elders enter capitalist society; the youngest chooses to have a responsible ecological behavior. Climatic disturbances will destroy the homes of the first two brothers, thus imitating the wolf of the children's story that blows on the houses of straw and wood. The elders will then take refuge in the ecological habitat of their younger brother. By both generic and thematic transmodalization, Colin Thibert reinterprets the tale for children. He offers the young reader a text that invites him/her to think about the excesses of our society where "man is a wolf for man" (Hobbes), because, by neglecting to preserve their environment, humans invite catastrophic destruction.

Quand on feuillète les albums consacrés aux *Trois petits cochons*, on est frappé par la place que la nature occupe dans les premières pages, d'abord parce que les protagonistes sont des animaux, ensuite parce que ces personnages évoluent dans un décor champêtre ou sylvestre agréable, où il fait bon vivre. Ce *locus amoenus* qui constitue le décor est toutefois perturbé par la présence du loup qui symbolise la nature sauvage et dangereuse. Pour s'en protéger, on le sait, les petits cochons entreprennent de construire des maisons. Par là même, la traditionnelle dichotomie entre nature et culture paraît inscrite dans le conte puisque les petits cochons s'approprient des matériaux naturels comme la paille, le bois et la terre pour ériger leurs habitats.

Dans ces premières versions écrites du conte, qui remontent à 1843, cette dichotomie se nourrit tout autant de l'héritage des Lumières, d'une vision de l'homme conquérant de la nature, en lien avec la confiance en l'essor économique et du sentiment de nature développé par les Romantiques. Mais aujourd'hui, le regard que l'on porte sur ce couple nature/culture a changé : la conscience environnementale, qui s'est développée à partir des années 1970, a remis en question cette image de la nature comme réservoir de matériaux pouvant être exploités sans crainte par l'homme. Parce qu'il contient en germe cette dialectique entre la nature et la culture qui est au cœur des réflexions contemporaines sur « l'Anthropocène », le conte des *Trois petits cochons* se prête donc à des réécritures écofictionnelles dont Colin Thibert nous offre une belle illustration dans la nouvelle qu'il écrit pour le recueil *Nouvelles re-vertes* destiné aux adolescents.

Le recyclage des *Trois petits cochons* : du conte palimpseste à sa réécriture écologique

Certes, parler du recyclage du texte source pour étudier une réécriture écologique du conte des *Trois petits cochons* est un jeu de mots facile. Mais c'est très tentant, d'autant que la démarche de Colin Thibert s'apparente bien à du recyclage puisque, tout en laissant visibles les emprunts à l'hypotexte, il les intègre dans une production radicalement nouvelle en procédant à la fois à ce que Gérard Genette appelle la « transmodalisation » (1982 : 395) et la « transdiégétisation » (1982 : 420).

La « transmodalisation » est intrinsèquement liée au changement de genre. Bien qu'il opte pour un genre bref, Colin Thibert écrit une nouvelle, non un conte. Cette modification générique a alors un impact sur le schéma narratif, puisque celui-ci va être altéré non seulement par une série d'« extensions », mais aussi par un détournement du schéma ternaire initial qui est maintes fois repris dans les portraits des frères avec de subtiles variations. Si on s'en tient à la terminologie de Genette dans *Palimpsestes*, les « extensions » sont les ajouts dans l'hypertexte d'« épisode[s] totalement étranger[s] » (1982 : 364) à l'hypotexte. Suivant cette définition, on peut affirmer que toute la situation initiale de la nouvelle est une extension. En effet, alors que le conte d'origine commence par le départ des Trois petits cochons de la maison maternelle dont il n'est ensuite plus question, la nouvelle s'attache à retracer la généalogie et l'enfance des trois frères, tout en multipliant les clins d'œil à l'univers porcin afin d'établir une connivence avec le jeune lecteur qui, par la valeur programmatique du titre, est invité à mettre en parallèle la nouvelle et le conte qui a bercé son enfance :

Paul Guillaumet était charcutier à Bainville-sur-Esse comme son père et son grand-père l'avaient été avant lui. On venait de tout le département et de plus loin encore pour goûter le jambon au torchon et la somptueuse andouillette qui avaient établi la réputation de la maison.

En 1966 Paul épousa la fille unique de son principal fournisseur, un éleveur de porcs sarthois. Entre 1967 et 1974, Thérèse lui donna trois fils : Victor, Hervé et Ludovic. Ils héritèrent la grosse tête ronde de leur père, ses jambes courtes et sa charpente solide. À leur mère ils empruntèrent la blondeur, une carnation d'un rose délicat et un caractère placide.

Tout le monde, à Blainville, connaissait les trois fils du charcutier, d'autant que leur mère avait la déplorable manie de les habiller à l'identique. Le pharmacien qui, tous les jours, les voyait passer à la queue leu leu sur le chemin de l'école, les surnomma « les Trois Petits Cochons ». Le sobriquet leur resta. (Thibert, 2008 : 145)

Mêlant ingénieusement l'humour rabelaisien lié à la charcutaille, qui n'est pas sans rappeler la guerre des andouilles dans le *Quart Livre*, et l'allusion à l'iconographie enfantine des Trois petits cochons « habill[és] à l'identique » et marchant « à la queue leu leu », que l'on retrouve aussi bien dans les albums que dans le dessin animé de Walt Disney, Colin Thibert annonce, dès les premières lignes, qu'il propose une version humanisée des *Trois petits cochons*. Victor, Hervé et Ludovic sont des humains, même si leur physionomie conserve des traces de l'apparence physique des cochons : ils ont en effet une « grosse tête ronde », des « jambes courtes » et « une carnation d'un rose délicat ». Ce glissement de l'animal vers l'homme s'accompagne d'une modification du cadre spatio-temporel : un décor urbain se substitue au décor champêtre du conte d'origine et l'intemporalité du conte source est remplacée par une inscription précise de la diégèse dans l'époque contemporaine de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e. Ces modifications, qui relèvent de ce que Genette appelle la « transdiégétisation », impactent inévitablement le portrait des trois protagonistes de la nouvelle.

De prime abord, Colin Thibert semble respecter le conte d'origine en reprenant les traits psychologiques dominants des trois petits cochons : deux sont animés par ce que Bruno Bettelheim définit comme « le principe du plaisir » (1976 : 59), alors que le troisième « a appris à se comporter en accord avec le principe de réalité : il est capable de remettre à plus tard son désir de jouer et agit conformément à son aptitude à prévoir ce qui peut arriver » (1976 : 60). Ce rôle du frère sage et prévoyant paraît, dans un premier temps du moins, dévolu au cadet de la fratrie Guillaumet, Hervé :

C'était un garçon sérieux, réfléchi et couard avec une disposition naturelle pour les chiffres que ses professeurs encouragèrent. Il passa avec succès son diplôme d'expert comptable et se fit embaucher par les Papeteries Rioux, la plus grosse entreprise de Blainville. [...]

À vingt-cinq ans, Hervé jugea raisonnable de se marier. Il épousa une jeune fille timide, comptable comme lui, que le pharmacien surnomma « le Castor ». Rien à voir avec Simone de Beauvoir ; la jeune femme était seulement affligée d'une paire d'incisives saillantes. Plus écureuil que castor, Hervé ouvrit son plan épargne en vue de l'acquisition d'un logement. On songerait à la procréation dès qu'on serait installés dans un F3. (146-147)

Les choix professionnels d'Hervé, tout comme la façon dont il planifie sa vie pour répondre au modèle social de la classe moyenne (mariage, acquisition immobilière, enfant), permettent à Colin Thibert de superposer, dans ce portrait, deux stéréotypes liés à l'image du petit cochon : celui du sage petit cochon du conte qui sait se mettre à l'abri des aléas de la vie, et celui du petit cochon tirelire auquel renvoie le métier de comptable d'Hervé et

l'humoristique épanorthose qui souligne le caractère économe du jeune Guillaumet : « Plus écureuil que castor, Hervé ouvrit son plan épargne » 146).

L'extension proposée par les portraits des trois protagonistes permet ainsi à Colin Thibert de se livrer à une écriture palimpseste complexe, dans laquelle il mêle l'hypotexte du conte des *Trois petits cochons* à toute une série de clichés liés à l'image du cochon. Ce qui est en effet valable pour le portrait d'Hervé l'est aussi pour celui de ses deux frères, qui incarnent les petits cochons mus par « le principe du plaisir ». L'aîné, Victor, apparaît comme un individu peu courageux, qui a abandonné ses études pour apprendre le métier de charcutier. Toutefois, contrairement à son frère cadet, il ne s'implique pas dans sa vie professionnelle et préfère dépenser tout son argent pour satisfaire sa seule passion, les courses de moto. Cette passion pour la moto pousse l'aîné des Guillaumet à participer à de nombreux Paris-Dakar dont il rapporte des photos montrant « un Victor gris de poussière à côté d'une moto fracassée sur une piste de Mauritanie » (147), ce qui fait que Victor apparaît comme l'incarnation de l'expression « être un petit cochon », c'est-à-dire « être sale, ne pas savoir jouer ou manger sans se salir ». Mais il est aussi, de façon beaucoup plus sarcastique et critique, l'illustration d'une autre expression de la langue française : « donner de la confiture aux cochons ». En effet, suite au décès de ses parents, Victor a hérité de la charcuterie familiale. Mais, obsédé par les courses de motos, il ne s'est pas investi dans son entreprise, dilapidant ainsi le bien qui lui avait été légué : « La charcuterie, qu'il avait négligée, commençait à périlcliter. Sur un coup de tête, [...] il vendit l'affaire paternelle pour une poignée de cerises. Il vécut dès lors en ermite dans une caravane moisie, plantée sur un socle de parpaings au milieu d'un terrain boueux où il s'entraînait inlassablement pour la prochaine course. » (150) L'habitat précaire de Victor, qui clôt le portrait du frère aîné, permet de raccrocher l'extension consacrée à ce personnage à l'hypotexte originel, puisque Colin Thibert réinvestit le motif du petit cochon ne pensant qu'au jeu et au plaisir qui habite dans un logement désuet et sommaire.

Qu'en est-il à présent du benjamin, Ludovic ? De prime abord, il apparaît comme la réincarnation humaine du deuxième petit cochon irresponsable et insouciant : il rêve d'exercer une profession dans le showbiz, se désintéresse des affaires sérieuses des adultes et rejoint des marginaux et des écologistes pour protester contre les multinationales qui polluent l'environnement. Lors d'une manifestation, il est même pris en photo par *Paris-Match* : on y voit « un Ludovic barbu adress[ant] un doigt d'honneur aux CRS massés au pied du pylône à haute tension » (147-148). Le geste polémique de Ludovic, tout comme ses choix de vie qui vont à l'encontre des valeurs familiales et sociétales, laisseraient à penser que le plus jeune des frères illustre une autre expression de la langue française : « avoir un caractère de cochon ». Il est vrai que Ludovic apparaît d'abord comme un être en colère et en rupture avec le monde qui l'entoure, mais c'est pour mieux souligner une réalité de notre société : l'urgence écologique, sur laquelle les scientifiques et les défenseurs de l'environnement n'ont cessé d'alerter l'opinion publique, se heurte à l'aveuglement et à la surdité de la société capitaliste. Ludovic incarne en fait le fameux « complexe de Cassandre » qui, selon Christian Chelebourg dans *Les écofictions*, met en scène la voix de la nature qui « entre presque systématiquement en conflit avec une hiérarchie économico-politique acharnée à maintenir le *statu quo* » (2012 : 104). Ce rôle d'oracle dévolu au benjamin des Guillaumet est d'ailleurs explicité dès l'introduction de l'élément perturbateur, le narrateur rapportant qu'« il se produisit alors une série d'événements dramatiques que Ludovic et ses amis prévoyaient depuis longtemps » (151).

Comme dans notre réalité, l'urgence écologique n'a donc pas été prise au sérieux par les personnages de la nouvelle. Le monde des trois petits cochons Guillaumet devient la proie de

bouleversements climatiques qui s'abattent sur les demeures des trois frères, mimant en cela le souffle du loup qui, dans le conte d'origine, détruit les habitats des petits cochons. Après les extensions qui ont permis de brosser le portrait des trois frères, Colin Thibert se rapproche ainsi de son hypotexte puisque, comme dans le conte des *Trois petits cochons*, le cœur de sa nouvelle est consacré au double mouvement de construction/destruction des habitats des protagonistes.

L'habitat des Trois petits cochons : un motif incarnant l'inversion axiologique des valeurs

Dans le conte initial des *Trois petits cochons*, l'essentiel de l'intrigue repose sur la construction (puis la destruction ou la tentative de destruction) des habitats des protagonistes. Il est donc presque naturel qu'un auteur comme Colin Thibert, qui se livre à une réécriture écofictionnelle des contes, s'empare de celui des *Trois petits cochons*, puisque l'écologie désigne, étymologiquement, la science de l'habitat, *oikos*, en grec, signifiant « maison » ou « demeure ». Dans la nouvelle, le geste de construction de l'habitat n'apparaît qu'une fois. En effet, les deux aînés de la fratrie Guillaumet se contentent d'occuper des logements déjà existants, Victor séjournant d'abord dans les parties privées de la charcuterie dont il a hérité de ses parents et Hervé achetant un F3. Seul Ludovic entreprend de construire sa maison qui est « une maison entièrement écologique » (149), comme il le précise à ses frères qui ne prennent pas son projet au sérieux :

Quelques semaines plus tard, Ludovic dénicha le terrain idéal sur les hauteurs de Blainville. Il entreprit d'y bâtir, avec l'aide d'une poignée de copains, une maison de bois, de paille compressée et de brique crue dont le toit plongeant faisait office de capteur solaire. On y récupérait l'eau de pluie, on y recyclait l'énergie du vent à l'aide d'une éolienne verticale, on s'y chauffait avec un poêle à granulés, on y faisait ses besoins dans des toilettes sèches. C'était une maison saine et lumineuse où l'on pouvait vivre en autarcie. (149)

En utilisant à la fois de la paille, du bois et des briques pour édifier sa maison écologique, Ludovic fait de sa demeure une sorte de syncrétisme des bâtisses des Trois petits cochons du conte initial. Par là même, cette maison apparaît comme une nouvelle étape dans la conception de l'habitat humain et elle remet en question la métaphore du progrès de l'humanité sous-entendue par le conte originel que Bruno Bettelheim a bien expliqué dans la *Psychanalyse des contes de fées* : « Les maisons que construisent les trois héros sont symboliques du progrès de l'homme au cours de son histoire : d'abord une hutte précaire, puis une cabane de bois, et finalement, une maison faite de solides briques » (1976 : 59).

En faisant de la maison écologique, c'est-à-dire de la maison de l'avenir, une maison qui combine harmonieusement les premières techniques de construction de l'homme et les dernières innovations technologiques comme les capteurs solaires et l'éolienne, Colin Thibert remet en question la conception d'une progression linéaire de l'humanité. Comme de nombreux écoécrivains, il invite à se tourner vers le passé, au temps où l'habitat humain ne défigurait pas et ne polluait pas l'environnement, d'où l'évocation de la paille et du bois qui sont non seulement des isolants efficaces réellement utilisés dans les maisons écologiques, mais qui sont aussi des matériaux biodégradables qui font signe vers les habitats transitoires comme les cabanes.

Le thème des habitats transitoires que sont la maison de paille et la maison de bois des deux petits cochons d'origine est d'ailleurs repris dans la nouvelle de Colin Thibert. Il est d'abord mis au service des sarcasmes des frères de Ludovic qui se moquent de son projet de maison écologique qu'ils comparent à « une hutte de branchages [...] ou un igloo » (148-149). Il est amusant de voir les deux frères, qui sont les réincarnations littéraires des deux petits cochons mus par « le principe du plaisir », faire de l'humour sur la fragilité des habitats transitoires, comme s'ils avaient retenu la leçon de ce qu'ils avaient vécu dans le conte d'origine. Pourtant, par le jeu des images et des métaphores, c'est bien l'habitat qui semble le plus solide et qui est occupé par Hervé qui présente justement les failles des habitats dont se moquent les aînés Guillaumet. C'est ce que découvre Victor qui, chassé de chez lui par la tempête, se rend chez Hervé :

L'appartement était glacial : on ne chauffait plus depuis des mois et l'isolation était inexistante. Coiffé d'un bonnet de laine, chaussé de charentaises, Hervé vivait enveloppé dans de vieilles couvertures.

- Il ne te manque plus qu'une plume pour avoir l'air d'un chef indien dans un mauvais western ! commenta Victor.

Hervé était trop frigorifié pour rire. Après une nuit atroce, passé à trembler l'un contre l'autre, les deux frères découvrirent de l'eau qui ruisselait le long des murs : le béton n'avait pas résisté aux écarts de température, l'immeuble fissurait de partout, il ne lui faudrait pas longtemps pour se désagréger entièrement. (151-152)

L'insolite tenue d'Hervé qui le fait ressembler à un amérindien, tout comme les fissures et le ruissèlement de l'eau qui fragilisent son appartement font précisément signe vers les habitats transitoires que les aînés Guillaumet évoquaient pour se moquer de leur frère, puisqu'on retrouve l'image du tipi indien et celle de l'igloo fondant sous les effets du réchauffement climatique. Par là même, le logement qui se présentait comme le plus solide et le plus fiable, car construit selon les normes de l'urbanisation actuelle, est en définitive présenté comme un logement qui a fait son temps et qui ne peut plus assurer la sécurité de ses occupants. Le message écologique de Colin Thibert s'affiche ainsi clairement : les constructions érigées par les hommes des sociétés occidentales se révèlent inappropriées face aux bouleversements environnementaux. Ce n'est donc plus uniquement la notion de progrès de l'humanité qu'il remet en question par le biais du motif de l'habitat, c'est toute la conception de l'urbanisation qui fonde les mégalofoles capitalistes qu'il dénonce, d'où le fait que la maison de Ludovic soit érigée, non dans Blainville même, mais sur ses « hauteurs » (149).

Colin Thibert reprend donc bien la réflexion sur l'habitat performant et sûr qui est au cœur du conte originel, mais il l'aborde sous un angle nouveau qui permet de mettre en exergue des problématiques écologiques. Or, l'une des problématiques dominantes de la pensée écologique concerne le problème de la pollution. Même si le nouvelliste se concentre sur les effets du dérèglement climatique, il n'entend pas passer sous silence cette question de la pollution et l'intègre au traitement du motif des habitats des trois petits cochons. Pour ce faire, il superpose à la dichotomie originelle de l'habitat fragile versus l'habitat solide, une autre dichotomie opposant l'habitat sain et l'habitat insalubre. Alors que la demeure de Ludovic est décrite comme « une maison saine et lumineuse » (149), celles de ses frères multiplient, au contraire, les signes d'insalubrité. « L'isolation [est] inexistante » (151) dans l'appartement d'Hervé et les murs se fissurent, laissant l'eau ruisseler à l'intérieur de l'habitat. Mais ce n'est

rien encore comparé au logement précaire de l'ainé Guillaumet qui, après avoir perdu la charcuterie familiale, a été contraint de s'installer dans « une caravane moisie, plantée sur un socle de parpaings au milieu d'un terrain boueux » (150). Les images de moisissure et de boue soulignent la dangerosité sanitaire de l'habitat de Victor, qui se transforme véritablement en espace mortifère lorsque le vent s'élève car, alors, l'abri menace de s'effondrer et d'ensevelir son occupant : « Le vent fouettait la caravane dans laquelle Victor grelottait, faute de chauffage. Les tôles rouillées grinçaient affreusement, les vitres tremblaient dans leurs châssis. Lorsqu'il sentit vaciller son abri, Victor prit peur. La prochaine rafale arracherait la caravane de son socle, la ferait rouler comme une vulgaire boîte de conserve ». (151) La comparaison de l'habitat de Victor à « une boîte de conserve » renvoie bien à la problématique de la pollution intrinsèquement liée à la production des déchets par les sociétés occidentales. Par là même, les habitats des deux frères aînés apparaissent comme des espaces pollués et insalubres qui sont devenus invivables. Ils incarnent ainsi, sur le mode de la métonymie, l'avenir de notre planète qui est l'habitat de tous. Le message écologique de Colin Thibert glisse donc implicitement du motif de l'habitat individuel au motif de l'habitat collectif qui est la Terre.

Seul l'individu qui accepte de rompre avec les codes et les habitudes du système capitaliste peut être en mesure d'édifier ce nouvel habitat salvateur pour l'homme. Dans le récit de Colin Thibert, Ludovic incarne ce type d'individu. Or, Ludovic est le plus jeune des trois frères. Ceci sous-entend que la sagesse et l'intelligence écologique se trouvent du côté de la jeunesse et non du côté de l'adulte qui a accepté de faire partie intégrante d'un système destructeur pour la nature, même s'il en connaît les effets pervers et dangereux. On observe ainsi un nouveau renversement axiologique des valeurs entre le conte originel et sa réécriture puisque, dans les premières versions des *Trois petits cochons*, c'est l'ainé des frères qui incarne la maturité et la sagesse. Comme l'écrit Bruno Bettelheim, « les trois héros ne sont qu'un seul et même personnage à trois stades différents de sa vie » (1976 : 63) et « les actions des trois petits cochons montrent le progrès qui va de la personnalité dominée par le ça à une personnalité influencée par le surmoi, mais surtout contrôlée par le moi » (1976 : 59). En inversant la hiérarchie des frères et en faisant du plus jeune celui qui est le plus responsable, Colin Thibert s'inscrit dans la lignée de nombreux récits dystopiques pour la jeunesse qui place l'avenir de l'humanité entre les mains du jeune héros et qui, par là même, confère au jeune lecteur la même responsabilité que celle assumée par l'être de papier. Il met ainsi en œuvre ce que Nathalie Prince nomme, dans *Eco-graphies*, « le principe de l'écologie tragique » qui « part du principe que demain sera *pire* qu'aujourd'hui, que la vie de l'enfant sera *pire* que celle de ses parents. [...] Il s'agit, dans cette nouvelle écocitoyenneté littéraire, de donner aux enfants la mission de sauver le monde. Les adultes n'ont pas su le faire » (Prince ; Thiltges, 2018 : 15). Pour devenir ce sauveur de l'humanité, le jeune héros doit se construire en suivant un autre chemin que celui emprunté par ses aînés. Ce postulat conduit Colin Thibert à prendre le contre-pied du message développé dans le conte initial par rapport au schéma de la construction du « moi ». En effet, Ludovic invente une nouvelle façon de construire son identité, non en trouvant un équilibre entre le « ça », le « surmoi » et le « moi », mais en imaginant une nouvelle dialectique entre le « moi » et le « autour de moi », autrement dit, en se pensant dans un rapport harmonieux avec son environnement et son habitat.

On voit alors bien comment, par sa réécriture du conte des *Trois petits cochons*, Colin Thibert propose une inversion ou un déplacement axiologique des valeurs véhiculées par les versions initiales du conte. Le traitement du motif de l'habitat lui permet en effet de remettre en question la métaphore du progrès de l'humanité tout en dénonçant les excès de

l'urbanisation contemporaine. Par là même, la finalité didactique du récit n'est plus simplement d'ordre psychologique, comme l'expliquait Bettelheim lorsqu'il faisait du conte des *Trois petits cochons* une fiction aidant l'enfant à se construire en trouvant un équilibre entre plaisir et raison. La finalité didactique de la réécriture de Colin Thibert est d'ordre politique car, comme l'écrit David Lefèvre, « le choix de l'habitat est un acte politique, il fait appel à notre discernement, et l'usage que nous en faisons détermine notre rapport au monde » (2013 : 84). Colin Thibert entend ainsi former un écocitoyen et faire de son lecteur un individu sachant poser un nouveau regard sur la nature et ayant conscience que la menace qui lui est associée n'a plus, depuis longtemps, l'apparence du Grand méchant loup.

Mais qui est donc le Grand Méchant Loup ?

Dans la réécriture des *Trois petits cochons* proposée par Colin Thibert, le loup apparaît comme le grand absent du récit. On peut penser que cette disparition du loup va d'abord de pair avec la réflexion sur l'habitat puisqu'aujourd'hui, l'urbanisation galopante détruit progressivement les habitats naturels des animaux. Or, on le sait, en France, le loup avait disparu à cause de l'homme. Il a été réintroduit dans les Alpes en 1992, avec toutes les polémiques et les tensions que l'on connaît. L'absence du loup dans la nouvelle de Colin Thibert peut donc apparaître comme une dénonciation implicite de la menace que l'homme fait peser sur les espèces en voie de disparition. Celles-ci ne seront bientôt plus que des mythes, des images, ce qui expliquerait que la seule mention du loup dans le récit de Colin Thibert se fasse au détour d'une comparaison, dans la clause de la nouvelle, qui met en scène la recomposition de la fratrie Guillaumet bien à l'abri, dans la maison écologique de Ludovic :

Les frères Guillaumet, enfin réunis, se régalerent d'un savoureux ragoût de légumes bio. Ils passèrent la soirée à rire, à blaguer, à se raconter leurs souvenirs d'enfance. Dehors, le vent hurlait aussi fort qu'une meute de loups. Tous les efforts qu'il déploya pour s'introduire dans la maison de Ludovic restèrent vains. En revanche, ils firent tourner l'éolienne tant et si bien qu'elle produisit assez de kilowatts pour assurer aux trois petits cochons un hiver douillet... (153)

En fait, dans la nouvelle de Colin Thibert, le loup a perdu sa forme d'animal anthropomorphisé qu'il adopte dans la plupart des versions des *Trois petits cochons*, pour prendre une autre forme : celle du vent. Le loup, c'est le vent qui hurle et qui souffle en vain sur la maison de Ludovic ; c'est le vent qui « fouettait la caravane » de Victor, en faisant grincer les tôles et trembler les vitres, chaque « rafale » menaçant d'« arrach[er] la caravane de son socle » (151) ; c'est le vent qui fait chuter les températures et qui a détruit l'appartement d'Hervé. Le loup, c'est aussi ce vent qui transforme l'espace urbain en véritable spectacle de désolation et qui menace l'intégrité physique des aînés Guillaumet lorsque ceux-ci fuient leurs habitats détruits pour demander l'asile à leur frère, reproduisant en cela le schéma popularisé par Walt Disney de l'exode des deux petits cochons. En faisant du vent la nouvelle incarnation du loup, Colin Thibert ne trahit pas le conte source : il procède simplement à un glissement métonymique qui va dans le sens du message écologique qu'il entend développer dans son récit. Dans le conte originel des *Trois petits cochons*, l'arme du loup, avant d'être ses crocs, est bien son souffle puissant, grâce auquel il détruit les maisons de paille et de bois. « Je vais souffler, gronder et ta maison s'envolera », menace trois fois le loup. Par l'emploi de la synecdoque, Colin Thibert a simplement poussé à l'extrême cette assimilation du loup et du

vent, afin de souligner le potentiel dévastateur de la nature lorsque celle-ci se retourne contre l'homme. Ainsi le loup et la tempête ne font qu'un.

L'origine de cette terrible tempête qui frappe Blainville et qui semble s'en prendre directement aux petits cochons Guillaumet est cependant explicitée scientifiquement dans un paragraphe où la multiplication des rapports de causalité vient souligner l'effrayant enchaînement des bouleversements climatiques dont l'homme est à l'origine :

Il se produisit alors une série d'événements dramatiques que Ludovic et ses amis prévoiaient depuis longtemps : le prix des énergies fossiles grimpa si haut que seuls les plus fortunés purent encore se chauffer, s'éclairer et se déplacer en voiture. Le réchauffement climatique entraîna la dissolution du Gulf Stream ce qui, paradoxalement, fit chuter les températures dans l'hémisphère nord. De mémoire de Blainvillois, jamais on n'avait eu si froid et les tempêtes d'équinoxe se muèrent en blizzard. (151)

Colin Thibert reprend ici l'hypothèse développée par Art Bell et Whitley Strieber dans *Le Grand dérèglement du climat* (*The Coming Global Superstorm*). Selon ces auteurs, le bouleversement du courant marin qui assure à l'Europe son climat tempéré pourrait la faire entrer dans une nouvelle période glaciaire. Cette hypothèse est connue du jeune lecteur, car elle a été popularisée par Roland Emmerich dans son film *Le jour d'après*, sorti quatre ans avant la publication du recueil *Nouvelles re-vertes* dans lequel est inséré *Trois petits cochons* de Colin Thibert. Cette intermodalité avec l'œuvre cinématographique clarifie ainsi le message écologique de l'écrivain. Dans sa nouvelle, la responsabilité de l'homme dans le bouleversement climatique n'est jamais formulée explicitement, alors que le film pointe clairement du doigt l'activité humaine comme cause du dérèglement climatique. Par là même, le jeu d'écho avec le film de Roland Emmerich permet de dénoncer l'action prédatrice et destructrice de l'homme sur la planète et peut aussi expliquer l'absence du loup comme personnage dans la nouvelle des *Trois petits cochons* : le loup a disparu parce que l'homme est devenu son propre prédateur, concrétisant en cela le célèbre aphorisme de Thomas Hobbes : « L'homme est un loup pour l'homme ». Si on relit la nouvelle à la lumière de cette analyse, on découvre de nombreuses images et jeux sur la polysémie des mots qui sous-entendent en effet que l'homme s'est fait loup, ou plus exactement, que les petits cochons Guillaumet sont devenus des loups.

Dans les contes, le personnage du loup se construit autour de deux stéréotypes : le loup chasseur et le loup dévoreur. En devenant loups, les petits cochons Guillaumet vont incarner l'une ou l'autre de ces facettes. Victor, l'aîné de la fratrie adepte de moto, personnifie le loup chasseur. Comme celui-ci, il représente le danger tapi dans les bois et que tout le monde craint. Il sillonne en effet les alentours de Blainville, chevauchant des « machines plus puissantes les unes que les autres avec lesquelles il semait la terreur sur les routes du département » (146). Pour satisfaire sa passion pour les rallyes, il se livre à « la chasse au sponsor » (149) afin de financer ses participations au Paris-Dakar, au cours desquels sa rage destructrice se manifeste maintes fois, puisqu'il revient tantôt avec « une moto fracassée » (147), tantôt avec « un embrayage en miettes » (150). Hervé, le cadet des Guillaumet, incarne, lui, le loup dévoreur. L'une des photos collées dans l'album de famille montre « un portrait souriant d'Hervé assis à la droite de Jean-Michel Rioux, PDG des papeteries éponymes, à l'occasion du banquet de fin d'année » (147). Plus tard, quand sa femme « ne parv[ient] pas à tomber enceinte, le couple pass[e] d'un spécialiste à l'autre en quête de conseils ou de recettes » (150). Le mot « recettes », emprunté au vocabulaire de la gastronomie, fait alors signe vers cette image du loup dévoreur.

Même Ludovic, qui incarne pourtant le petit cochon raisonnable, conserve en lui des traces du loup dévoreur, puisqu'il est décrit comme « un lecteur vorace » (147). Bien sûr, il parvient à faire taire sa nature prédatrice qui sommeille en lui en « fréquent[ant...] des végétariens » (147) et en le devenant lui-même. Mais il n'en demeure pas moins que l'homme, aussi bon soit-il, reste un loup.

Conscient que l'homme assassine la planète en se conduisant en prédateur des ressources naturelles, Ludovic entreprend de changer sa nature profonde : lui qui est né dans une famille de charcutier se fait végétarien. Ce motif alimentaire, d'abord esquissé « quand Ludovic convi[e] ses frères à pendre la crémaillère autour d'un buffet bio » (150) est étayé à la fin du récit, où Colin Thibert reprend l'image de la marmite dans laquelle, traditionnellement, le loup meurt ébouillanté :

Lorsque Ludovic leur ouvrit la porte, Hervé et Victor manquèrent de défaillir : il régnait chez leur frère une douce chaleur et d'une marmite ventrue posée sur le poêle s'échappait un fumet divin. [...]

Les frères Guillaumet, enfin réunis, se régalerent d'un savoureux ragoût de légumes bio. (153)

La différence avec le conte original est notable. Comme le rappelle Bruno Bettelheim, à la fin de la version traditionnelle des *Trois petits cochons*, « le loup tombe dans la cheminée, plonge dans une marmite d'eau bouillante et f[ait] un excellent plat de viande cuite pour le petit cochon. Justice est faite : le loup, qui a dévoré les deux autres petits cochons et qui voulait manger le troisième, sert lui-même de nourriture à son vainqueur » (1976 : 61). Le conte traduisait ainsi la dichotomie entre nature et culture, comme l'a montré Pierre Bessagnet dans son article intitulé « L'histoire des trois petits cochons », lorsqu'il étudie les tensions entre « le cru et le cuit » dans les versions du conte (2012 : 139-140).

Passer de la tension entre « le cru et le cuit » à une tension entre le carnivore et le végétarien s'inscrit pleinement dans le message écologique que Colin Thibert veut transmettre au jeune lecteur : pour préserver la planète, l'homme doit cesser d'être un prédateur, à la fois sur le plan du macrocosme en préservant les ressources naturelles et sur le plan du microcosme en modifiant son régime alimentaire. Sans cette évolution, l'homme restera un loup pour l'homme et causera sa propre perte, entraînant l'extinction de l'espèce humaine, qui se profile déjà dans la nouvelle.

En effet, bien que celle-ci semble se clore sur un *happy end* avec les retrouvailles des trois petits cochons Guillaumet, force est de constater qu'ils semblent être les derniers représentants de l'humanité. La femme d'Hervé, stérile, l'a quitté ; ses collègues de travail, tout comme les amis de Ludovic ont disparu. Par là même, les funérailles des parents des protagonistes, tués par leur négligente utilisation des énergies fossiles, pourraient bien préfigurer l'avenir de l'humanité : « Paul et Thérèse Guillaumet moururent, asphyxiés par les émanations de CO₂ du vieux poêle qu'ils avaient toujours négligé d'entretenir. Le chagrin réunit les Trois Petits Cochons dans l'église Saint-Gratien, devant une paire de cercueils vernis » (148). S'adressant à un jeune lecteur, dont il importe avant tout d'éveiller la conscience écologique sans le faire désespérer de l'avenir, Colin Thibert se refuse à raconter cette fin trop sombre, mais les points de suspension sur lesquels se conclut la nouvelle la laisse deviner. Cette aposiopèse indique que l'histoire n'est pas terminée : la fin reste à écrire et c'est au jeune lecteur d'agir pour confirmer, ou non, le *happy end* de la nouvelle.

En mêlant la réflexion éco-philosophique et le jeu littéraire de l'écriture palimpseste, la nouvelle de Colin Thibert propose donc une réinterprétation foncièrement moderne du conte des *Trois petits cochons*. Le motif de l'habitat (qui renvoie à la fois à la question des habitats naturels des animaux, à la Terre comme habitat de l'Humanité et aux constructions humaines qu'il convient aujourd'hui de repenser en prenant en compte les problématiques écologiques) se prête naturellement à une lecture écologique du conte. Mais il y a plus, car le nouvelliste développe aussi une dialectique entre le discours écologique et la réflexion sur l'homme, invitant ainsi le jeune lecteur à s'interroger sur l'humanité, tout en remettant en question la vision manichéenne du monde dans laquelle le loup incarne, seul, les forces destructrices qui nous menacent. En ce sens, Colin Thibert s'inscrit dans la continuité de certains auteurs pour la jeunesse qui ont aussi proposé des versions alternatives des *Trois petits cochons* afin de sensibiliser le jeune lecteur à la relativité des points de vue, comme le font notamment Jon Scieszka et Lane Smith dans *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons* ou Eugène Trivizas et Helen Oxenbury dans *Les trois petits loups et le grand méchant cochon*.

BIBLIOGRAPHIE :

Bell, Art & STriever, Whitley (Coord./Eds.) (2005). *Le grand dérèglement du climat*. Paris : Le jardin des livres.

Bessagnet, Pierre (2012). *L'histoire des trois petits cochons : de multiples tensions pour des dénouements divers ou comment textes et images s'ingénient à ne pas raconter la même histoire*. In D. Aranda (coord.), *L'enfant et le livre, l'enfant dans le livre* (pp. 133-153). Paris : L'Harmattan.

Bettelheim, Bruno (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont.

Chelebourg, Christian (2012). *Les écofictiones – Mythologies de la fin du monde*. Bruxelles : Éditions Les Impressions nouvelles.

Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil.

Lefèvre, David (2013). *La Vie en cabane – Petit discours sur la frugalité et le retour à l'essentiel*. Paris : Transboréal.

Prince, Nathalie & Thiltges, Sébastien (Coord./Eds.) (2018). *Éco-graphies – Écologie et littérature pour la jeunesse*. Rennes : PUR.

Scieszka, Jon & Smith, Lane (2011). *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*. Paris : Nathan.

Thibert, Colin (2008). *Trois petits cochons*. In D. CHEISSOUX (coord.), *Nouvelles re-vertes* (pp. 143-153). Paris : Éditions Thierry Magnier.

Trivizas, Eugène & Oxenbury, Helen (1993). *Les trois petits loups et le grand méchant cochon*. Paris : Éditions Bayard.

Un conte de fées de l'Occident à l'Orient – pour une réécriture engagée du *Petit Chaperon rouge*

An Orientalized Western Fairy Tale: A Committed Rewriting of *Little Red Riding Hood*

SIMONA LOCIC

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Université Paris-Est Créteil

Mots-clés

conte de fées ;
réécriture ; récit ;
orientalisation ;
intertextualité ;
Tahar Ben Jelloun ;
littérature contem-
poraine.

Keywords

fairy tale;
rewriting;
Orientalisation;
intertextuality;
Tahar Ben Jelloun;
contemporary
literature.

À l'époque contemporaine, de nombreux écrivains manifestent un intérêt évident pour la réécriture du conte de fées. Réinventées, ces histoires millénaires s'ajustent à une nouvelle réalité historique et religieuse et deviennent souvent les porte-parole de certains écrivains engagés contre les failles du monde contemporain. L'approche analytique ci-dessous se veut une illustration du processus de migration du conte *Le Petit Chaperon rouge* vers l'univers arabo-musulman, par le prisme de la métamorphose de l'agresseur, personnage essentiel de la morphologie féerique théorisée par Vladimir Propp. Identifié le plus souvent au loup dans l'ensemble hypotextuel, l'agresseur devient dans le texte contemporain personnage collectif et s'humanise. Il est le symbole d'un être humain déchu, dépourvu d'humanité et rongé par la cruauté. Les cinq parties de notre analyse s'organisent autour de deux axes principaux : le « pourquoi ? » et le « comment ? » du processus de re-création du conte de fées à l'époque contemporaine. La réécriture orientalisante transforme le récit de Tahar Ben Jelloun en un morceau de réalité brute, dure, qui fait échapper le conte de fées au régime merveilleux pour dénoncer la violence du monde.

In the contemporary era, many writers show an important interest in rewriting fairy tales. Reinvented, these stories adapt themselves to a new historical and religious reality and often speak on behalf of writers engaged against the faults of the contemporary world. The approach below is an illustration of the migration process of the fairy tale *Little Red Riding Hood* towards the Arab-muslim universe, through the prism of the metamorphosis of the aggressor, an essential element of the morphology of the fairy tale as theorized by Vladimir Propp. Most often identified with the wolf of the hypotext, the aggressor becomes in the contemporary text a collective character and gets humanized. He becomes the symbol of a fallen mankind, devoid of any humanity and plagued by cruelty. The five parts of our analysis are organized around two main axes which focus on the reasons and the ways of this process of re-creation of the fairy tale in contemporary times. The Orientalizing rewriting transforms the text of Tahar Ben Jelloun into a rough, rude piece of reality and denounces the violence of the world.

Au XXI^e siècle, les contes de fées, histoires millénaires universellement connues sous de multiples formes et variantes, deviennent l'objet d'une « re-lecture » (Călinescu, 2003 : 13) qui entraîne, par la suite, la métamorphose du conte archétypique. Par détournement, parodie, transgression générique ou migration vers de nouvelles cultures, il s'ajuste à l'actualité et répond à la moralité actuelle, vraisemblable pour un nouveau lecteur, et aux intentions de certains auteurs contemporains qui le transforment en « affaire d'idéologie et d'intention » (Fix, 2018 : 19), à but précis. Réinterprétées et adaptées, ces histoires millénaires prennent les couleurs de nouveaux temps et deviennent des porte-parole contre les failles du monde contemporain, s'adressant tant au jeune public qu'au lecteur adulte. C'est précisément en se conformant à ce mouvement que l'une des voix les plus connues de la littérature francophone nord-africaine, l'auteur d'origine marocaine Tahar Ben Jelloun, écrit le texte sur lequel nous nous concentrerons dans notre article : *La Petite à la burqa rouge*.

I. Migration spatio-temporelle du conte. Du chaperon à la burqa

Le récit fait partie du recueil *Mes contes de Perrault* paru en 2014. Tahar Ben Jelloun prend pour schéma « la forme canonique » de ces histoires millénaires, fixée officiellement à la fin du XVII^e siècle par Charles Perrault dans l'ouvrage *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, et propose une réécriture de « ces contes, destinés autant aux petits qu'à leurs parents », afin de dénoncer la violence du monde contemporain : « Nous savons pourtant que notre époque ne manque ni d'ogre, ni d'ogresses aux figures inattendues [...] ». (Ben Jelloun, 2015 : 11).

Notre approche analytique du récit *La Petite à la burqa rouge* se veut une possible illustration du processus de migration du conte *Le Petit Chaperon rouge* vers l'univers arabo-musulman par le prisme de la métamorphose de l'agresseur, personnage essentiel de la morphologie féerique théorisée par Vladimir Propp (1970 : 96), représenté dans les hypotextes (v. Genette, 1982 : 12) invoqués dans *La Petite à la burqa rouge* par le loup. À travers l'interculturel et le caractère dénonciateur de ses textes-manifestes groupés dans le recueil *Mes contes de Perrault*, Tahar Ben Jelloun remplace les ogres, les époux monstrueux à l'invraisemblable barbe bleue, les loups par leurs avatars contemporains, représentatifs pour tous « ces prédateurs, ces monstres d'égoïsme, ces cyniques qui dominent le monde et meurent de vieillesse dans leur lit. » (Ben Jelloun, 2015 : 11). Ils deviennent des « brutes », des « hypocrites », des « barbus l'arme à la main », leur identité humaine déterminant, dans certains cas, la dissolution totale du merveilleux.

Processus complexe, la réécriture du conte de fées conteste l'existence d'un unique hypotexte qui pourrait servir de point de repère tant à l'écrivain qu'au lecteur. Considéré en France comme le père fondateur du genre, Charles Perrault est le premier qui réécrit et adapte à des fins pédagogiques les versions folkloriques des contes de fées, transmises de bouche à l'oreille, ou déjà existant à son époque dans les littératures écrites de l'espace européen, notamment en Italie. L'étude des versions contemporaines de ces histoires millénaires montre la diversité des sources qui contribuent à l'originalité de chaque nouveau texte et définit le processus de réécriture du conte de fées « comme une écriture seconde, que le discours premier de référence ou d'autorité soit oral ou écrit. » (Charnay, 2015 : 15). La réécriture devient ainsi trait intrinsèque du genre en question, le conte de fées portant en lui-même l'idée d'une démarche d'appropriation et de contemporanéisation qui réinvente au long des époques le schéma millénaire d'un conte type, dans notre cas du conte type n° 333¹.

¹ Nous prenons pour référence le catalogue du conte populaire français réalisé par Paul Delarue et Marie-Louise Ténès : *Le conte populaire français*, édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus de 1976 à 1985. Selon les folkloristes, le schéma du conte type n° 333 comprend quatre

Convenant parfaitement à l'identification des motivations des transformations des schémas féeriques, le terme de « re-lecture » devient éclairant pour la métamorphose du conte en question. Excluant le rapport de temporalité qui s'établit entre les termes « lecture » et « relecture » et déplaçant la démarche vers la création d'un nouveau sens que le texte contemporain propose, la re-lecture est « un processus ayant une finalité structurelle, réflexive, autoréflexive, un type d'attention qui entraîne le ralentissement de la lecture, l'évaluation critique des détails et un certain professionnalisme de la lecture. »² (Călinescu, 2003 : 13). Ce type d'attention illustre parfaitement la réflexion précédant le processus de la réécriture proprement dite. Ayant le plus souvent une finalité spécifique, dictée dans notre cas par le besoin de l'écrivain contemporain de prendre position vis-à-vis des réalités sociales, culturelles et / ou religieuses, les réécritures contemporaines des contes de fées deviennent les porte-parole d'un œil critique et réflexif, qui vise et dénonce les failles du monde contemporain.

L'histoire du personnage du *Petit Chaperon rouge*, devenu la *Petite à la burqa rouge* et recevant aussi un nom propre, Soukaïna, se métamorphose en s'orientalisant, changeant le « pourquoi ? » et le « comment ? » du processus de re-création. Partageant ses sources d'inspiration entre deux cultures, celle de l'Orient et celle de l'Occident, le conte universellement connu se déplace non seulement sur l'axe temporel, mais aussi dans l'espace. Par la structure, il renvoie à la culture européenne occidentale tandis que, par les idées véhiculées, le contenu, l'espace et l'univers qu'il évoque, il se fait le porte-parole de la culture arabo-musulmane. Le processus de « conversion » d'une culture à l'autre détermine des mutations à plusieurs niveaux, « les conteurs de la culture d'accueil triant, sélectionnant, ne retenant que ce qui est déjà attendu, donnant cette impression de déjà entendu » (Charnay, 2014 : 5). D'autre part, la « convocation » de la culture source « se fait en puisant dans une tradition universelle, qui remonte à la nuit des temps », Tahar Ben Jelloun « la réinventant pour la culture locale et selon ses normes. » (Charnay, 2014 : 5).

II. Langage féerique universel et métissage de voix

Dans l'*Avant-propos* du recueil, intitulé « Hommage à Charles Perrault », l'écrivain d'origine marocaine remonte à l'aube de son enfance et rend hommage non seulement au Défenseur des Modernes, mais plutôt aux deux voix dont l'écho racontant des histoires féeriques l'a poussé à réinventer les contes perraultiens à la lumière de l'univers arabo-musulman. Dans un premier temps, Tahar Ben Jelloun rappelle le nom de Fadela, une vieille femme qui vivait dans la maison de ses parents et qui savait « faire voyager au rythme de récits extravagants ou le Bien combattait toujours le Mal, où les méchants étaient toujours cruels, où les djinns étaient dotés de tous les pouvoirs » (2015 : 7). Ensuite, l'écrivain rend hommage à son institutrice, Mademoiselle Pujarinet, qui « se plaisait, une fois par semaine, à [...] lire des histoires tirées d'un livre illustré par Gustave Doré et intitulé *Les Contes de Perrault* » en ouvrant ainsi « l'univers des fées, des princes, des animaux doués de capacités surnaturelles, de bottes magiques et autres merveilles » (8). Étapes précédant le processus de réécriture proprement dit, ces deux moments sont essentiels pour la démarche orientalisante de Tahar Ben Jelloun, dans l'esprit de l'écrivain s'installant déjà depuis son plus tendre âge l'idée d'un langage féerique universel : « je

éléments principaux : (I) l'héroïne, (II) la rencontre avec le loup, (III) chez la grand-mère et (IV) la fuite de la fille, la mort du loup.

² Notre traduction française du texte en roumain (S.L.).

ne pouvais m'empêcher d'établir des liens entre les *Mille et Une Nuits* et ces contes lus dans un contexte scolaire. » (8).

Élément essentiel du paratexte et fondamental pour la compréhension de ce recueil, de son message et de son processus de création, l'*Avant-Propos* benjellounien attire l'attention sur le métissage des voix dont les échos lointains résonnent dans son esprit. Suite à la relecture des versions perraultiennes, s'impose le besoin de raconter ces histoires à la lumière de l'imagination exceptionnelle de sa vieille tante Fadela : « je me suis glissé dans son cerveau et j'ai pris la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires » (Ben Jelloun, 2015 : 9). Cependant, ce qui devient fondamental dans l'*Avant-Propos* benjellounien, c'est la présentation explicite du « pourquoi ? » de la réécriture orientalisante : « et si j'ai choisi de les situer dans des pays arabes et musulmans, c'est aussi parce qu'il est temps de dire ces pays autrement que sous le signe du drame et de la tragédie, autrement que dans un contexte de fanatisme, de terrorisme et d'amalgame. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, la critique de la société et la mise à l'index de ses incohérences et de ses hypocrisies. » (9)

III. L'orientalisation du conte de fées – une réécriture à but précis

Dans la plupart des cas, pour les auteurs contemporains, la transformation du conte archétypique répond à une utilité spécifique qui va au-delà de l'intention pédagogique proposée par Charles Perrault, pour qui « ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit » (Perrault, 1967 : 3). Tahar Ben Jelloun assume ouvertement son discours critique et dur contre une société contemporaine dévorée par la guerre, contre la violence envers les plus faibles, contre l'inégalité de genre, le racisme ou le totalitarisme d'une religion mal comprise. Pour cet auteur sorti du milieu maghrébin, il ne s'agit pas tant de donner un bon exemple de conduite, que de condamner les failles d'une société qui a perdu son humanité.

Auteur « concerné et responsable » (Hauptman, 2012 : 356), l'écrivain fait de la violence féerique l'arme de son appropriation à thèse. Il peint la réalité arabo-musulmane pour faire agir, changer les règles d'une société traditionnelle et rendre visibles ses vérités douloureuses. Engagé au service de son peuple, l'écrivain « ne s'appartient plus, il est celui qui est en charge de représenter les infinies facettes de la condition humaine » (Hauptman, 2012 : 352). Pour ce faire, dans le récit *La Petite à la burqa rouge* il s'approprie les versions des contes occidentaux, ancrés dans les sociétés millénaires depuis l'aube des temps, et leur rend à travers la réécriture orientalisante une des fonctions primordiales de la violence féerique selon Renaud Hétier : combattre la violence par la violence. Selon le théoricien, comprendre la valeur symbolique du conte de fées, c'est comprendre aussi la valeur positive de ce mécanisme de la cruauté pure qu'il délivre. Le récepteur est nourri « d'une sagesse de la violence qui permet[te] de penser, de transformer cette dernière » (1999 : 3) pour remettre en cause un fonctionnement destructeur du monde. Une prise de conscience de la violence et une éducation qui vise à la combattre ne peuvent pas se faire par l'exclusion de la réalité de la violence, mais par une éducation « engagée dans une culture partagée qui offre des voies d'intégration symbolique » (Hétier, 1999 : 5), qui parle de la violence et de ce qui la provoque.

IV. Les métamorphoses de la réécriture engagée

Si le « pourquoi ? » de la réécriture benjellounienne vise principalement la contestation des réalités sociales, culturelles et religieuses, le « comment ? » du processus dévoile un travail de re-création orientalisante qui enrichit et rapproche l'histoire de *La Petite à la burqa rouge* d'un symbolisme archétypique propre à certaines versions occidentales folkloriques. Il s'agit notamment de mettre en avant l'astuce et le courage de l'héroïne, mais aussi la victoire finale du bien.

Dans son article « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix », Thierry Charnay annonce les principaux procédés de réécriture à travers lesquels Tahar Ben Jelloun, « au plus près ou au plus loin de Perrault » donne « à son texte son identité propre » (2015 : 18). L'amplification, l'expansion ou le sur-ancrage référentiel entretiennent selon le chercheur le double rapport, de la transformation et de l'analogie, des contes orientalisés. Les idées avancées par Thierry Charnay nous ont servi comme point de départ pour l'étude de la réécriture en question et de la métamorphose de l'agresseur.

L'incipit traditionnel « il était une fois » place l'action dans l'univers merveilleux typique du conte féerique. Cependant, à la différence de Charles Perrault ou des versions folkloriques européennes, par « amplification », la « surenchère stylistique du récit d'origine qui conduit à son expansion » (Charnay, 2015 : 19), Tahar Ben Jelloun renforce l'atmosphère merveilleuse et déplace, au moins dans un premier temps, la version orientalisée du conte type n° 333 dans ce « monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. » (Caillois, 1966 : 8). Les animaux, les oiseaux, toute la nature réagit et s'émerveille face à la beauté exceptionnelle de la nouvelle héroïne. L'hyperbole et l'énumération, la personnification, l'accumulation des détails et des faits fabuleux illustrent la vibration de la nature entière face à l'extraordinaire beauté de Soukaïna, la nouvelle héroïne. Le conteur arabo-musulman varie et amplifie l'incipit précipité, typique des multiples versions occidentales de ce conte :

C'était une femme qui avait fait du pain. Elle dit à sa fille :

– Tu vas porter une éponge toute chaude et une bouteille de lait à ta grand.

Voilà la petite fille partie. (Delarue, Ténèze, I, 2002 : 374)

Ainsi, sans privilégier l'économie narrative, la version benjellounienne place les événements racontés dans un univers typiquement féerique et rapproche par amplification l'incipit de cette version contemporaine, orientalisée, du conte n° 333, des formes folkloriques des contes orientaux, qui sont plus amples : « Elle était tellement belle que, lorsqu'elle faisait sa toilette au pied de la source, les oiseaux et les animaux de la forêt accouraient pour l'admirer et lui faire fête. Elle était si belle que les fruits et les moineaux tombaient des arbres. Quand elle repartait au village, certains animaux l'accompagnaient en formant une haie d'honneur. » (Ben Jelloun, 2015 : 49)

Comme dans la version perraultienne, le narrateur maghrébin organise le déroulement des événements en fonction de la dualité espace intérieur, représenté par la maison, lieu où la mère peut protéger sa fille, et espace extérieur, lieu des tous les dangers : « celle-ci [la mère] était toujours prise de peur lorsque sa fille sortait de la maison » (Ben Jelloun, 2015 : 49). Cependant, après la formule à l'imparfait « c'était l'époque », l'accumulation de détails qui aurait dû peindre le tableau de l'époque révolue place l'action dans un espace et un temps facilement

identifiables : les pays arabo-musulmans, à notre époque. Ces territoires militarisés, en guerre, où les tortures, la violence et l'interdiction du savoir deviennent des lois, où les droits de l'homme n'ont plus de sens et les femmes sont condamnées au silence, deviennent la scène d'une nouvelle féerie contemporaine, en ruine.

C'était l'époque où des hommes barbus, vêtus de tuniques noires, armés de sabres et de fusils, faisaient la loi et persécutaient les hommes qui ne fréquentaient pas assidûment la mosquée, lapidaient les femmes qui osaient les défier en portant des tenues légères. Ils interdisaient les écoles aux filles et surveillaient de près l'éducation des garçons qui devait être strictement religieuse. (Ben Jelloun, 2015 : 49)

Aussitôt, le lecteur comprend qu'une soi-disant identité fabuleuse du conte orientalisé n'est qu'un prétexte. Le discours se transforme progressivement en manifeste et montre du doigt les failles d'une société mise en question et les acteurs responsables de la triste réalité. Il s'agit des « barbus » habillés en tuniques noires, les méchants contemporains de l'univers arabo-musulman. Persécutions, lapidations, interdiction du savoir pour les femmes, trafic de drogue, endoctrinement religieux du peuple, tous ces actes de violence reflètent une réalité que le lecteur contemporain ne tient pas pour étrange ou invraisemblable, mais facilement identifiable à la situation de certains territoires arabo-musulmans actuellement en guerre.

Si, dans le conte perraultien, le lecteur doit attendre le départ de la petite fille vers sa grand-mère pour que les premiers détails sur l'identité du méchant soient révélés, dans le cas du narrateur maghrébin, dont le discours accuse et dénonce précisément la réalité créée par ce méchant, introduire en scène le groupe « des Hypocrites » depuis le tout début de l'histoire devient essentiel et avance l'identité humaine de l'avatar contemporain du loup, l'agresseur des versions traditionnelles du conte.

Ils formaient une secte ; on les appelait « les Hypocrites », parce qu'ils disaient agir au nom de la religion alors qu'ils se préoccupaient bien davantage du trafic de drogue. Certains s'autoproclamaient « émirs », d'autres « imams », tous prétendaient faire la loi, pillaient le pays et faisaient fuir les touristes. La secte propagait le malheur sur un pays où musulmans, chrétiens et juifs vivaient pourtant en bonne intelligence. (Ben Jelloun, 2015 : 49-50)

La métamorphose de l'agresseur dans le récit de Tahar Ben Jelloun doit être analysée en directe relation avec la création du nouveau monde où l'action se déroule et avec l'apparition d'un personnage collectif, les « Hypocrites ». L'univers orientalisé mis en question par l'auteur marocain repose sur les réalités sociales et religieuses des pays arabo-musulmans, lieux où la place de la femme dans la société a été gravement affectée par l'absolutisme d'une religion mal comprise. Parce que « les affreux barbus pourraient trouver là un prétexte pour s'en prendre à elle », le chaperon tellement controversé des versions folkloriques occidentales³ est remplacé

³ Le « chaperon » désigne un ornement vestimentaire féminin, porté sur la tête, déjà suranné du temps de Perrault, lequel contribue à la création et à la transmission du sens du conte d'avertissement proposé au XVII^e siècle. « Il consiste en un petit bandeau d'étoffe rembourrée porté sur le haut de la tête dans les milieux populaires, en velours ou en soie quand il orne la chevelure des belles dames, et piqué de pierres précieuses ou de perles pour l'apparat. Nous avons perdu ce sens en cours de route : la petite fille du conte porte une parure anachronique, un bibi de vieille coquette. » (Garat, 2004 : 100). Cette observation ouvre le débat sur la culpabilité de la mère et de la grand-mère, personnages qui, indirectement, deviennent des agresseurs, ne sachant protéger la

par une burqa rouge qui enveloppe l'enfant « de la tête aux pieds » (Ben Jelloun, 2015 : 51). Une fois son corps caché « pour ne pas s'attirer les foudres des horribles barbus », et ne voyant que « d'un œil, l'autre étant caché par un pan de la burqa » (51), Soukaïna est prête à commencer le dangereux trajet vers la maison de sa grand-mère. Elle quitte l'espace de la maison, nid de la protection maternelle, et s'élance terrifiée dans le monde inhumain, déchu et immoral, gouverné par le personnage collectif « des Hypocrites », responsable de l'affreuse réalité dénoncée par Tahar Ben Jelloun :

Elle marchait donc en regardant par terre et priait Dieu qu'il fit en sorte qu'elle échappât aux contrôles, car les barbus occupaient la ville après avoir mis en échec les troupes de police et de gendarmerie. Ils quadrillaient désormais le pays, dressaient des barrages ici et là, imposaient leurs lois et semaient la terreur. L'argent de la drogue leur avait permis de se procurer des armes et de s'assurer des moyens de communication efficaces. Les gens de l'ancien régime s'étaient exilés, abandonnant le pays et son peuple à ces bandes de criminels. (51)

Digression par rapport au schéma du conte type n° 333, cette amplification du discours contribue fondamentalement au déplacement du conte européen dans l'univers arabo-musulman. Sans focaliser l'héroïne, l'auteur présente dans ces quelques phrases les fondements de sa réécriture engagée contre les pratiques d'un monde gouverné par l'agresseur-collectif, « les horribles barbus », ce groupe d'où émerge par la suite « la grande brute barbue » (Ben Jelloun, 2015 : 53), le loup de la version orientalisée de Tahar Ben Jelloun. À la différence d'autres textes contemporains qui se lancent aux transformations et remplacements des fonctions proppiennes des personnages, Tahar Ben Jelloun reste fidèle à la structure fondamentale du conte choisi : « J'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné : donner à un squelette une chair et un esprit venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre. » (9)

Par conséquent, la construction du personnage qui prend la place de l'agresseur de la morphologie proppienne conserve son rôle fondamental : celui de « troubler la paix de l'heureuse famille, de provoquer un malheur, de faire du mal, de causer un préjudice » (Propp, 1970 : 38). Tahar Ben Jelloun conserve la structure du conte occidental, mais impose une mutation essentielle : l'identité humaine, ouvertement déclarée de l'agresseur. Cependant, cette nouvelle identité se construit en se camouflant sous des appellations qui ont le rôle d'illustrer son caractère inhumain. Rencontré par la petite à la burqa rouge à l'orée du bois, le jeune représentant du groupe des « Hypocrites » n'est introduit dans l'action que par des mots, des structures, des gestes, des images d'une forte violence qui illustre et motive le discours dénonciateur : « le terrible barbu », « telle une furie, l'homme entra par la fenêtres », le « barbu qui hurlait de rage », « telle une brute ». Successivement, le jeune hirsute obtient des renseignements, reçoit des informations sur sa victime, trompe sa victime, est aidé par sa victime qui se laisse tromper, nuit à l'un des membres de sa famille ou lui porte préjudice, puis est, enfin, vaincu et reçoit sa punition.

petite fille. Cette double identité du personnage de la mère sera exploitée dans d'autres réécritures contemporaines du conte *Le petit Chaperon rouge*, comme par exemple une pièce de théâtre de Joël Pommerat, parue en 2004, qui illustre précisément l'identité de « la mère monstrueuse ».

Chronotope typique de la rencontre dans le conte folklorique (Bakhtine, 1987 : 387), « le bois » devient, dans la version benjellounienne aussi, le lieu propice à la confrontation du danger et à la rencontre de l'agresseur avec l'héroïne : « lorsqu'elle parvint à l'orée du bois qui menait vers la maison de sa grand-mère, un jeune barbu, hirsute et entreprenant, lui barra le chemin » (Ben Jelloun, 2015 : 51). L'identité humaine du méchant est rapidement confirmée tout comme la nouvelle portée culturelle et moralisatrice de l'histoire. L'agresseur devient le gardien d'une pseudo-morale, son rôle étant considérablement amplifié. Il est le représentant du mal fait au monde par la secte des Hypocrites, personnage collectif, qui veillent au respect de la fausse morale imposée à la société arabo-musulmane par la dictature d'une religion dont ils ont déformé les principes. Transformant la foi en alibi, cette fausse morale devient le masque sous lequel sont dissimulées les monstrueuses intentions de l'agresseur :

Oh là ! Où va-t-on comme ça ? Et pourquoi ce déguisement ? Ne sais-tu pas que le rouge est la couleur de la révolte ? Serais-tu une rebelle opposée à notre belle révolution ? [...] Tu sais, on nous a appris à l'école coranique à toujours venir en aide aux personnes âgées, surtout quand elles sont malades. Il faut donc que je rende visite à ta grand-mère, c'est un devoir dicté par la foi. Si tu veux, je te devance, je l'avertis de ta visite, je suis sûr que ça lui fera plaisir. (Ben Jelloun, 2015 : 52)

L'originalité de la réécriture benjellounienne se manifeste par une fidélité envers la structure du conte type n° 333, qui n'exclut cependant pas le déplacement scénique sur l'axe narratif. Fondamentale pour l'évolution de la relation « agresseur-héroïne », la scène dialoguée entre les deux personnages, laquelle montre la petite fille déjà arrivée à la maison de sa grand-mère, est décalée sur l'axe chronologique des événements. Elle se déroule immédiatement après la rencontre de Soukaïna avec le jeune barbu, dans la forêt. La portée morale de l'histoire étant redirigée vers des réalités sociales, politiques et culturelles, les aspects qui perturbent la petite fille ne sont plus les grandes mains, les dents ou les poils du loup, symboles de la masculinité, confirmant dans les versions les plus connues les fondements érotiques de l'histoire et l'initiation de la petite fille à la sexualité.

Le récit orientalisé et la réécriture benjellounienne condamnent la violence au nom de la religion dans l'espace arabo-musulman. Par conséquent, l'inquiétude de la petite fille n'est plus déterminée par la découverte du corps inhabituel de l'autre, mais par les objets de la violence, un poignard et un fusil, qui lui confirment la menace représentée par « la grande brute barbue ». Ainsi, l'orientalisation du conte perraultien détermine non seulement un déplacement d'ordre spatial dans le monde arabo-musulman à travers des coutumes, des espaces, des noms propres ou des mots typiques de cette réalité, mais aussi une métamorphose des formes du danger et de la violence à grande échelle : les armes de la guerre. Tout comme dans les versions traditionnelles du conte type n° 333, l'agresseur essaie de banaliser le danger représenté par ces deux objets : « le fusil n'est pas armé. C'est juste pour faire peur [...] aux voyous, ceux qui ne respectent pas les lois de notre religion bien-aimée, ceux qui traquent les jeunes filles qui répandent partout le vice et la débauche. » (Ben Jelloun, 2015 : 52).

À la différence de l'héroïne perraultienne qui finira par être dévorée par le loup, et en se rapprochant plutôt de l'astuce et de l'ingéniosité de ses avatars folkloriques occidentaux, Soukaïna ne se laisse pas tromper et fait des efforts pour « paraître rassurée » (Ben Jelloun, 2015 : 53) face à tous ces détails qui lui confirment l'identité dangereuse du jeune homme rencontré. Le véritable visage de l'agresseur ne tarde pas à se dévoiler et la version

benjellounienne regagne le chemin typique du conte en question pour viser une autre faille du monde dénoncé : la violence sexuelle. Ne cherchant pas à transmettre un message d'avertissement, Tahar Ben Jelloun attire l'attention et condamne, à travers le comportement de l'agresseur, le viol et la pédophilie : « Avant de la quitter, la grande brute barbu lui tapota la joue, ce qui fit tomber la burqa et dévoila ses jolies formes. Elle avait de petits seins bien sages dont on devinait les mamelons naissants. La brute la regarda de ses yeux rouges et exorbités, puis fit un geste pour s'approcher d'elle. » (2015 : 53)

Le comportement trivial de l'agresseur à apparence humaine n'a aucune excuse et, par conséquent, il devient encore plus condamnable que celui de ses avatars célèbres, à figure animalière. Pour rendre sa version plus accessible aux milieux haut placés de la société de son temps, Charles Perrault dissimule les détails particulièrement violents des versions folkloriques : « mais le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance » (Perrault : 1967 : 7). Pour ce faire, sa version épargne l'histoire à la scène anthropophage, élément essentiel des versions populaires où, une fois arrivée à la maison de la grand-mère, l'héroïne folklorique est invitée par le loup (ou le bzou) à manger la chair et à boire le sang de son ancêtre :

Celui-ci [le loup] prend les devants, croque la grand'mère et prend sa place, après avoir mis le sang de la vieille dans une terrine et ses restes sur un plat. [...]

Le chaperon rouge entre. – Grand'mère, j'ai faim. – Mange et bois mon enfant. Il y a de la viande et du vin sur la table. – Tandis que la petite mange, une voix mystérieuse lui chante :

Tu manges de ma titine⁴,

Ma fille

Tu bois de mon sang,

Mon enfant. (Gaidoz, 1892-93 : 237)

Pour la réécriture-manifeste de Tahar Ben Jelloun, préserver la violence du conte archétypique devient essentiel. Images visuelles, olfactives, auditives se synchronisent afin de rendre compte de la cruauté de l'homme dépourvu d'humanité, réalité qui n'est pas loin de l'univers violent, soi-disant féérique, présenté dans la plupart des versions folkloriques :

Telle une furie, l'homme entra par la fenêtre, se précipita sur la vieille dame qui dormait et la poignarda sauvagement. [...] La brute n'eut pas de mal à dissimuler le corps de la grand-mère dans une couverture et à le glisser sous le lit avant de prendre place, vaguement déguisé, là où la vieille femme reposait quelques minutes auparavant. [...] Elle [Soukaïna] entra lentement et sentit une drôle d'odeur. [...]

– Oh, ma petite-fille, le voisin a égorgé un mouton pour la naissance de son garçon, ça pue le sang... Ne fais pas attention, viens, viens vite réchauffer ta vieille grand-mère malade. (Ben Jelloun, 2015 : 54)

L'évolution de la relation de l'agresseur avec l'héroïne est définitoire pour la métamorphose de ces deux personnages dans leur migration vers la contemporanéité et pour la redéfinition du nouveau statut de l'agresseur. Sous l'emprise du désir indomptable de soumettre l'enfant à sa volonté, le jeune barbu se lance féroce vers l'enfant. Bien que son identité

⁴ Une note en bas de page explique : « C'est-à-dire de ma tétine, de mes mamelles. »

d'être humain soit établie depuis sa rencontre avec la petite fille, son comportement dévoile l'agressivité sans réserve d'un homme qui devient, par la violence de ses pensées et de ses actes, monstrueux : « le barbu qui hurlait de rage » (Ben Jelloun, 2015 : 55). Mais les lois de l'univers féerique folklorique prennent le dessus sur la cruelle réalité et le narrateur benjellounien, par le procédé de l'extension, s'éloigne de la fin dramatique proposée par la version perraultienne du conte.

Genre qui plaide, la plupart du temps, pour la victoire du bien, le conte de fées répond au besoin d'un narrateur qui veut rendre justice à la couche vulnérable d'une société qu'il connaît parfaitement bien. Porte d'entrée et de sortie dans et de l'univers féerique métamorphosé, un fragment en italique et entre parenthèses oppose la sombre réalité blâmée par l'auteur au triomphe du bien d'un univers merveilleux métamorphosé. « *(Le barbu, bien entendu, est plus fort et mieux armé. Normalement, il devrait la coincer et la violer avant de la tuer. Mais il était dit que, pour une fois, l'innocence l'emporterait sur le mal absolu, les femmes sur la brutalité de certains hommes.)* » (Ben Jelloun, 2015 : 55).

Sur l'axe chronologique de l'histoire, cette intervention de l'extérieur est fondamentale tant pour l'ancrage de l'histoire dans la nouvelle réalité sociale, que pour la redéfinition des limites du nouveau conte et des relations établies entre les personnages. Le moment coïncide avec un changement brusque de direction où tout bouscule vers le grotesque et la dérision. Dans le monde déchu dénoncé par Tahar Ben Jelloun, le triomphe du bien semble n'aboutir que suite aux interventions extrêmes, presque invraisemblables et frisant l'absurde. La scène, d'une dynamique rocambolesque, dévoile un agresseur humilié, vaincu par sa victime métamorphosée par le courage et le danger : « à force de courir dans la maison, le barbu perdit son déguisement et apparut tout nu » (Ben Jelloun, 2015 : 55). Accrochée en haut d'une poutre pour se protéger, la petite fille n'hésite pas à se moquer de son agresseur et à le condamner : « Pauvre islam ! Tu n'es pas digne d'entrer dans cette religion. Tu n'es qu'un obsédé sexuel avec un tout petit zizi même pas capable de faire envie. Tu es laid et puant, tu es une petite chose sans importance, un assassin... » (55-56).

Pareil à plusieurs de ses avatars folkloriques à figure animalière, l'agresseur du récit benjellounien finit par être la victime de la sagesse, du courage et de la résistance de l'héroïne. Dans sa tentative de l'attraper, il « fait pénétrer son poignard dans son flanc » (Ben Jelloun, 2015 : 56) et, ironie du destin, rend l'âme suite aux retards de l'ambulance, causés par « des barrages dressés par les Hypocrites » (57), ses camarades.

V. L'héroïne féerique – porte-parole de l'écrivain « concerné et responsable »

Ayant une structure flexible et caméléonesque et étant à la fois profondément ancré dans la réalité sociale de l'humanité en dépit de son caractère merveilleux, le conte de fées devient pour Tahar Ben Jelloun le support idéal d'un discours dénonciateur envers la réalité sociale, politique et religieuse qu'il a vécue et qu'il connaît parfaitement. Par l'intermédiaire de cette version orientalisée du conte, l'auteur d'origine marocaine confirme la théorie du folkloriste danois Bengt Holbek, pour qui tout conte de fées établit une étroite relation avec son émetteur, le conteur. Dans sa vision, une pratique de l'interprétation du conte doit focaliser son attention premièrement sur « the individual narrator », car il y a des connexions fondamentales entre les conditions de vie des conteurs et leur version du conte. À la différence des théories formalisantes, le folkloriste propose une structure du conte qui a à la base non pas un schéma narratif ou une morphologie, mais les relations humaines qui se fondent sur des rapports

millénaires entre les gens, les pauvres et les riches, les hommes et les femmes, les adultes et les enfants, et qui sont dans le texte la réflexion directe du vécu de l'émetteur⁵.

L'hypothèse proposée par Bengt Holbek est essentielle pour l'analyse de la vision dénonciatrice proposée par Tahar Ben Jelloun dans sa réécriture engagée. *La Petite à la burqa rouge* n'est pas seulement la réinvention d'un conte universellement connu, mais elle s'inscrit parfaitement dans l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain qui déclare : « Depuis toujours j'écris sur le même thème, celui de la violence de la vie. » (Argand, 1999). L'auteur d'origine marocaine utilise la fiction car celle-ci permet d'amplifier les faits et de nous faire « prendre conscience des aberrations entretenues par des traditions séculaires, dénonçant la part de responsabilité des coutumes, des mœurs, et des régimes politiques. Portant certaines situations au paroxysme, il arrive à nous choquer. Refusant de jouer le jeu, il montre du doigt ce qui est outrageux, mais est cependant docilement entériné. » (Hauptman, 2012 : 8).

L'héroïne du récit *La Petite à la burqa rouge*, paru en 2014, n'est que le porte-parole d'un écrivain qui assumera plus tard les mots attribués à Soukaïna dans l'excipit du conte revisité : « L'homme est un homme pour l'homme » (Ben Jelloun, 2015 : 58). Dans la préface à l'édition de 2018 du livre *Le racisme expliqué à ma fille*, intitulée « Vingt ans après le racisme se porte bien », ouvrage explicitement engagé et social, Tahar Ben Jelloun déclare :

L'homme n'est pas un loup pour l'homme
N'accablons point les pauvres animaux qui ne se font jamais la guerre
Mais l'homme est simplement un homme pour l'homme.
C'est son meilleur ennemi
C'est la guerre qu'il préfère, celle qui annihile d'autres hommes
Celle qui humilie et fait table rase
Celle qui détruit le foyer et les jardins
Celle qui piétine l'innocence des enfants et des vieilles personnes. (Ben Jelloun, 2018 : 10)

Conclusion

Il devient incontestable que, pour ce qui est de *La Petite à la burqa rouge*, « le loup n'avait rien à faire dans cette histoire » (Ben Jelloun, 2015 : 57). Pour Tahar Ben Jelloun, la réécriture du conte *Le Petit Chaperon rouge* devient le masque sous lequel se cache la démarche d'un écrivain engagé. À travers la métamorphose humaine du loup, mais aussi par les actions, les pensées et les gestes de l'agresseur, l'expression de Plaute « L'homme est un loup pour l'homme », enracinée depuis des siècles dans la mentalité des sociétés, est invalidée officiellement à la fin de l'histoire. La réécriture orientalisante transforme le récit de Tahar Ben Jelloun en un morceau de réalité brute, dure, qui fait échapper le conte de fées au régime merveilleux pour dénoncer la violence du monde.

⁵ "This enables us to propound the hypothesis that some of the distinctions that were of importance in the narrators' lives were also of importance in their tales. We are referring to the distinction between rich and poor and that between men and women. Most of the narrators become acquainted with fairy tales already in childhood, for which reason we may surmise that the problems of socialization and the distinction between children and adults are also of importance." (Holbek, 1987 : 181-182).

BIBLIOGRAPHIE :

- BEN JELLOUN, Tahar. (2015). *Mes contes de Perrault*. Paris : Éditions Points.
- DELARUE, Paul, & TENEZE, Marie-Louise. (2002). Conte de la Mère-Grand. Version nivernaise. *Le conte populaire français*. Édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus entre 1976 et 1985. Paris : Maisonneuve & Larose. 373-374.
- GAIDOZ, H. (1892-893). Le Petit Chaperon rouge. Version de Valençay (Indre). *Mélusine. Recueil de mythologie. Littérature populaire, traditions et usages*. Tome VI. Paris : Librairie E. Rolland. 237-238.
- PERRAULT, Charles. (1967). *Contes de Perrault*. Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire par Gilbert Rouger. Paris : Garnier.
- ***
- ARGAND, Catherine. (1999). *Tabar Ben Jelloun. Interview*. En ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html, consulté le 10 juillet 2020.
- BEN JELLOUN, Tahar. (2018). *Le racisme expliqué à ma fille*. Edition augmentée et refondue. Paris : Seuil.
- CAILLOIS, Roger. (1966). De la Féerie à la Science-Fiction. *Anthologie du fantastique. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*. Tome I. Paris : Gallimard. 7-23.
- CĂLINESCU, Matei (2003). *A Citi, A Reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere de Virgil Stanciu. Iași : Polirom.
- CHARNAY, Thierry. (2015). De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix. *La Tortue Verte. Réécrire, reconfigurer, créer en littérature de jeunesse francophone*, 6, 15-28. URL: <http://www.latortueverte.com/DOSSIER%20%20Litterature%20Jeunesse%20francophone%20dec%202015%20I.a%20Tortue%20Verte.pdf>, consulté le 10 juillet 2020.
- CHARNAY, Bochra, & CHARNAY, Thierry. (2014). Le conte facteur d'interculturalité. *Multilinguales*, 3. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/1578>, consulté le 10 juillet 2020.
- FIX, Florence, & PERNOUD, Hermeline, (Coord.). (2018). *Le conte dans tous ses états. Fragmenter et réenchanter le merveilleux au XX^{ème} siècle*. Presses Universitaires de Rennes.
- GARAT, Anne-Marie. (2004). *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*. Paris : Actes Sud.
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- HAUPTMAN, Maya. (2012) *Tabar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*. Paris : Éd. Publisud.
- HOLBEK, Bengt. (1987). *Interpretation of Fairy Tales. Danish Folklore in a European Perspective*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.
- PROPP, Vladimir. (1970). *Morphologie du conte*. Suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de *L'étude structurale et typologique du conte* de E. Mélétski. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Seuil.

Il mito letterario di Barbablù in una riscrittura orientale di Tahar Ben Jelloun

The Literary Myth of Bluebeard in an Oriental Rewriting by Tahar Ben Jelloun

VERONICA CAPPELLARI
Università della Valle d'Aosta

Parole-chiave

fiaba; francofonia;
intertestualità;
orientalismo;
riscrittura.

Keywords

fairy tale; Fran-
cophonie; inter-
textuality;
orientalism;
rewriting.

Il periodo contemporaneo, per i suoi cambiamenti frequenti e repentini, è spesso marcato da un ritorno al passato, da riscritture di opere letterarie, le quali rappresentano, ancora oggi, un punto focale dal quale partire per trovare nuovi significati. La fiaba è un genere che accomuna tutti i popoli, in quanto nata come risposta a un bisogno di comunicazione tra gli esseri umani; rivelatrice del suo carattere di universalità, essa propone, a coloro che fanno parte del suo artificio, una visione d'insieme e di globalità per la sua capacità di ritrarre metaforicamente la condizione antropica.

Tahar Ben Jelloun, nella sua riscrittura di *Barbe-Blue*, raccolta in *Mescontes de Perrault*, si rifà esplicitamente alla tradizione dei *Contes* del celebre scrittore Charles Perrault, dando luogo ad un microcosmo fondato unicamente su abitudini orientali appartenenti al contesto arabo-musulmano. Una evoluzione e rivisitazione del canone letterario incentrate su un processo di *appropriamento* del testo, essendo quest'ultimo investito di una nuova esperienza all'interno di una realtà altra. Riscrivere per adattare l'opera ad un pubblico moderno e contemporaneo, ricorrendo ad una nuova sensibilità linguistica, storica e culturale. Una reinterpretazione rivelatrice di diverse esperienze di scrittura.

The contemporary period, due to its frequent and sudden changes, is often marked by a return to the past, by the rewritings of literary works, which still represent nowadays a focal point from which to start and find new meanings. The fairy tale is a genre shared by all peoples, as it was born in response to a need for communication between human beings; revealing its character of universality, it proposes, to those who are part of its artifice, a global vision for its ability to portray metaphorically the human condition.

Tahar Ben Jelloun, in his rewriting of "Bluebeard", collected in *Mescontes de Perrault*, refers explicitly to the tradition of the *Contes* of the famous writer Charles Perrault, creating a microcosm based only on the oriental habits of the Arab-Muslim context. An evolution and revision of the literary canon focused on a process of *appropriation* of the text, the latter being invested with a new experience within another reality. Rewriting so as to adapt the work to a modern and contemporary reading public, using a new linguistic, historical and cultural sensibility. A reinterpretation that reveals different writing experiences.

*...la novella vale per quel che su di essa
tesse e ritesse ogni volta chi la racconta,
per quel tanto di nuovo che ci s'aggiunge
passando di bocca in bocca.*

(I. Calvino, *Sulla fiaba*)

Il complesso fenomeno delle riscritture sta conquistando una sempre maggiore attenzione all'interno degli studi letterari: pur facendo risalire le sue origini addirittura agli albori della storia culturale, è tuttavia a partire dall'età contemporanea che si sono sviluppati, in tale contesto, i discorsi critici più approfonditi. Codesto fenomeno è ritenuto un aspetto tipico dell'epoca postmoderna, periodo in cui la valorizzazione e l'esaltazione del passato hanno acquisito un ruolo focale nella dinamica sociale contemporanea; la riscrittura costituisce un ponte in grado di mettere in relazione momenti culturali distanti nel tempo per farli rivivere nel presente, dando luogo, a partire da questo incontro, ad una molteplicità di nuovi significati che arricchiscono, nel contempo, i testi di partenza e quelli di arrivo, plasmando così il composito insieme della letteratura.

Se ci si ferma ad osservare l'origine etimologica del termine *riscrittura*, si nota che l'italiano "riscrivere" deriva dal latino *rescribere*, parola che rinvia al significato di "scrivere di nuovo", "scrivere in forma migliore, più precisa".¹ L'atto di riscrivere porta dunque con sé l'idea di avvalersi di un testo di base a cui adattare quasi alla lettera un testo di arrivo. Semplificando, invero, si potrebbe sostenere che la riscrittura non è altro che un testo secondo il quale, partendo da un testo primo o antecedente, ne mantiene intatta la struttura tematica per modificarne piuttosto la struttura morfologica e stilistica, generando la cosiddetta pratica della *intertestualità*.

In occasione di un saggio su Bachtin e l'analisi strutturale del racconto, Julia Kristeva riprendeva il principio di "paragramma" del celebre linguista Ferdinand de Saussure, inteso come testo sottostante ad un altro testo, il cui intento è quello di enunciare la duplicità del testo letterario (vale a dire scrittura-lettura) e la rete di connessioni da esso stesso generata (Kristeva, 1978: 144).

Ci soffermeremo qualche istante sui due elementi appena menzionati, in modo particolare sulla duplicità dell'opera letteraria, secondo la quale ciascuna *scrittura* è replica di un'altra, considerato il fatto che ogni scrittore si appropria, attraverso la lettura, del materiale altrui (a lui contemporaneo o antecedente) e lo trasforma in scrittura, in una rielaborazione interna al proprio testo, originando, secondo la semiologia bulgara, l'*intertestualità*, ovverosia un intreccio di parole proprie e altrui nello spazio testuale, un dialogo fra discorsi e corpora letterari. Essa si configura come una trasposizione, nel discorso o nel testo, di enunciati anteriori o sincronici, che riconducono ai codici culturali: "La parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo). [...] ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo" (121).

Frutto del dialogo culturale e sociale, nonché dell'intreccio fra diversi discorsi, il testo diviene allora una permutazione di testi, una attitudine combinatoria che conduce alla intertestualità: *giocare* il testo e *giocare*² con il testo, disfacendolo, frammentandolo, ricostruendolo e riproducendolo nella scrittura (Barthes, 1988: 51-61). La ripresa e il rinnovo di

¹ Vocabolario dell'Enciclopedia Treccani.

² Possiamo qui considerare la doppia accezione del verbo francese *jouer* utilizzato dallo studioso Barthes, che sottende il suo senso ricreativo ed il suo senso pratico.

un testo esistente crea e mantiene inesorabilmente uno stretto dialogo con il passato. Come sottolinea Irene Fantappiè nel suo saggio raccolto nel volume *Literature comparate*, la caratteristica costante di tutte le riscritture è la paradossalità, che consiste nel realizzare allo stesso tempo una ripetizione senza replica e una variazione. Unendo un testo primo ad un testo secondo, tale pratica li organizza in una “combinazione terza e paradossale” (2014: 139).

L'epoca contemporanea, forse per la sua frammentarietà e per i suoi cambiamenti ricorrenti e repentini, è frequentemente segnata da un ritorno al passato, da riletture e riscritture di opere, le quali, benché lontane nel tempo, rappresentano ancora oggi una sorta di punto fermo dal quale partire per trovare nuove accezioni. In tale sfera, possiamo inscrivere le fiabe, dei racconti collocabili tra la narrativa orale e la narrativa scritta. Questo genere contiene, difatti, solitamente, degli elementi linguistici tipici dell'oralità – quali le ripetizioni e le ricorrenze –, e degli elementi che si fondano su rigide formule di apertura e di chiusura del testo. La fiaba è un genere che accomuna tutti i popoli, in quanto nata, nelle sue molteplici forme, come risposta a un bisogno di comunicazione e di contatto tra gli esseri umani. L'arte del narrare, asserisce Roland Barthes, “è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; il racconto comincia con la storia stessa dell'umanità, non esiste, non è mai esistito un popolo senza racconti”; ed aggiunge: “tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture talora opposte. [...] Internazionale, trans-storico, trans-culturale, il racconto è là come la vita” (1969: 7).

La forma narrativa della fiaba, diffusa in ogni luogo del mondo, è rivelatrice del suo carattere di universalità, non solo per il fatto che essa è presente, in variegate sfaccettature, nelle differenti culture, ma anche e soprattutto perché propone, a coloro che fanno parte del suo artificio (narratori, lettori o semplici uditori), una visione di globalità per la sua capacità di essere metafora della condizione umana. Le fiabe, di fatto, rifacendoci a Italo Calvino, “sono nella loro ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita” (1996: 38), una sorta di inventario dei destini che possono attribuirsi all'uomo nella sua vicenda esistenziale. Motivo per cui il linguaggio della fiaba è simbolico: i tempi, i luoghi, gli eventi, dietro l'apparente istantaneità ed elementarità, rinviano a valori e significati profondi appartenenti alla sfera delle emozioni e della psiche collettiva. La fiaba, scrive ancora Calvino, “qualunque origine abbia, è soggetta ad assorbire qualcosa dal luogo in cui è narrata, un paesaggio, un costume, una moralità, o pur solo un vaghissimo accento o sapore di quel paese” (38). Ciò che è allora comune alle fiabe è il suo nucleo originario, che spesso affonda le sue radici in epoche secolari; ciò che contrariamente è occasionale e variabile è dettato dalle peculiarità che si diversificano in base all'eredità culturale e alle sfumature locali in cui si contestualizza il narratore.

Nel nostro studio, prenderemo in esame la riscrittura della celebre fiaba *Barbablù* di Charles Perrault (2006: 219-228) redatta da uno dei principali scrittori delle letterature francofone contemporanee, Tahar Ben Jelloun. Delineeremo qui di seguito una breve biografia dei due autori prima di focalizzarci sulla tematica della nostra ricerca.

Charles Perrault (1628-1703), illustre accademico di Francia, capofila dei *Modernes* nella *Querelle des Anciens et des Modernes* della fine del XVII secolo, deve la sua intramontabile fama alla trascrizione dei racconti della tradizione orale francese nella raccolta dal titolo *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralitez*, pubblicata nel 1697, in cui sono incluse, oltre alla storia di Barbablù, *La belle au bois dormant*, *Le petit chaperon rouge*, *Le Maître Chat ou Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, *Riquet à la Houppe*, *Le Petit Poucet*. Delle più note fiabe di Perrault sono numerose le trasposizioni in opere liriche, teatrali,

coreografiche, cinematografiche e musicali. In merito a quest'ultimo punto, i personaggi dello scrittore seicentesco ispirano in diverse epoche i più affermati compositori quali Ciaikovskij, Respighi e Massenet. Nel 1875, molte fiabe di Charles Perrault sono tradotte dal francese all'italiano ad opera di Carlo Collodi e pubblicate nell'antologia *I racconti delle fate* (Collodi, 1876).

Tahar Ben Jelloun nasce a Fès, nell'allora Marocco francese, nel 1944. Dopo aver frequentato una scuola elementare bilingue arabo-francese, il liceo francese di Tanger e l'Università di filosofia di Rabat, ottiene un dottorato in psichiatria sociale, nel 1975, a Parigi, dove inizia anche la sua carriera di scrittore. Autore di diversi articoli della prestigiosa rivista *Souffles*, è insignito del Prix Goncourt per il romanzo *La Nuit sacrée*, designandolo scrittore di fama internazionale. Da allora i suoi testi sono diventati sempre più numerosi mentre il genere letterario in cui si è distinto si è diversificato nel tempo. Le tematiche trattate sono molteplici e si basano primariamente su argomenti delicati e attuali come l'emigrazione, la ricerca identitaria, la corruzione.

Barbe-Bleue, fiaba oggetto del presente studio, fa parte della raccolta *Mes contes de Perrault*, pubblicata a Parigi nel 2014. In essa sono incluse le *riletture* in una prospettiva orientale delle più note fiabe del *maestro* Perrault: *La Belle au bois dormant*, *La petite à la burqa rouge*, *Barbe-Bleue*, *Le Chat botté*, *Les Fées*, *Cendrillon*, *Hakim à la bouppe*, *Petit Poucet*, *Peau d'Âne* e *Les Souhaits inutiles*. Nella storia letteraria, ricordiamo che Barbablù è protagonista di illustri opere tra il Settecento e il Novecento: dall'*opéra-comique* del 1789 di André Grétry, all'omonima operetta comica di Jacques Offenbach (1866), fino ad arrivare al Novecento con l'*Ariane et Barbe Bleue* di Paul Dukas, su testo di Maurice Maeterlinck, e a *Il Principe Barbablù* del musicista sudafricano Hendriyk Hofmeyr, presentata in Italia al Palagio Fiorentino di Stia di Arezzo nel 1987.

Barbablù: l'evoluzione del canone letterario

La trama di Barbablù è semplice: un uomo dal carattere burbero, dall'aspetto fisico sgraziato e dalla lunga barba con riflessi bluastri – da cui il soprannome di Barbablù –, cerca moglie. A tal proposito, si rivolge a tre sorelle: due lo rifiutano per via del suo aspetto fisico per nulla gradevole, mentre la terza, lusingata e ammaliata dalle promesse di ricchezza e di prosperità, decide di sposarlo divenendo la padrona del suo incantevole castello. Poco dopo le nozze, Barbablù deve allontanarsi dalla sua dimora per un lungo viaggio e, prima di andarsene, consegna alla novella sposa un enorme mazzo di chiavi invitandola a beneficiare senza limiti delle ricchezze e degli splendori della sua residenza, di cui ella è regina e padrona, vietandole, tuttavia, senza sottintesi, di utilizzare la più piccola delle chiavi. La giovane, incuriosita dal mistero che si cela dietro la fatidica chiave, decide di individuare la serratura proibita. Aperta l'unica porta chiusa, la fanciulla trova di fronte ai propri occhi un orrore incommensurabile: all'interno della stanza vi erano diversi corpi di giovani donne brutalmente assassinate e decapitate; si tratta delle precedenti mogli di Barbablù. A partire da quell'istante, come per un fatale sortilegio, la piccola chiave inizia ininterrottamente a grondare di sangue. Al rientro a casa, Barbablù comprende immediatamente l'accaduto e si prepara ad uccidere anche la nuova sposa; per buona sorte, l'uomo non riuscirà nel suo intento poiché la giovane donna sarà presto salvata dai suoi fratelli.

In base a quanto sopra delineato, possiamo constatare che il racconto di Perrault riesce a mettere in evidenza alcuni elementi strutturali fondamentali, tratti basilari che serviranno da punto di partenza alle successive riscritture e rielaborazioni avvenute nel corso della storia letteraria. Essi sono facilmente identificabili: un protagonista maschile feroce e terrificante (il

marito-orco); una protagonista femminile giovane e ingenua (la moglie); una stanza segreta e proibita; un divieto e una conseguente violazione.

I *Mes contes de Perrault* di Tahar Ben Jelloun, si rifanno esplicitamente alla tradizione dei *Contes* di Charles Perrault: i riferimenti, in effetti, sono espliciti sin dal titolo adottato dall'autore. Dal punto di vista dell'ambientazione, l'opera dello scrittore marocchino è trasposta in un altrove sia temporale sia spaziale, nel probabile intento, da parte dell'autore, di inserire i suoi *Contes* nella scia orientale della celebre raccolta di *Le Mille e Una Notte*. Tahar Ben Jelloun mantiene la struttura iniziale dei *Contes*, prendendosi tuttavia la libertà di *orientalizzare* le fiabe, arricchendole, come lui stesso sottolinea nell'introduzione all'opera “[d']épices et [de] couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires” (2014: 11), ed aggiunge: “C'est cela qui m'a passionné: donner à un squelette, une chair et un esprit venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre” (12). Un arricchimento determinato non soltanto nell'ottica contenutistica, ma altresì nella peculiarità linguistica nell'uso del francese, una lingua *ricreata* “[qui] bouleverse la syntaxe, [en jouant] avec les mots et les figures de style” (Déjeux, 1976: 201), nata dall'incontro tra la lingua del colonizzatore, il francese, e la lingua d'origine, l'arabo. Una ricchezza che sfocia in un bilinguismo all'interno di un medesimo idioma: “Expressions, proverbes, arabismes, allusions, images venant de l'arabe parlé ou du berbère, l'écriture elle-même est ainsi travaillée de l'intérieur par la musique des voix, éternelles et ancestrales, en même temps que sont discernables des influences et des intertextualités étrangères” (201).

Addentrandonci maggiormente nell'analisi e nel confronto tra i *Contes* del XVII secolo e la riscrittura di Tahar Ben Jelloun, è possibile notare similitudini e differenze presenti nelle due versioni, oltre alla marcata impronta dell'intertestualità. Nel testo-fonte di Charles Perrault, i personaggi sono di numero esiguo e a malapena descritti: Barbablù e la sua novella sposa, la madre, la sorella e i fratelli della giovane sposa. Tahar Ben Jelloun, invece, nella sua riscrittura, trasforma in chiave orientale i nomi dei personaggi e ne varia considerevolmente il numero. Essi sono ben descritti e tratteggiati. Il protagonista, nonostante le ricchezze in suo possesso e l'elegante castello, è raffigurato come rozzo e ignorante: “Il était une fois un homme [...] arrogant [qui] avait tout juste appris à lire et à écrire” (2014: 79); costui trascorre le proprie giornate appagato da fanciulle sottomesse alla sua volontà, procurategli dal tuttofare Amar, il quale adescia giovani donne di famiglie disagiate in cambio di oro e di denaro; Bahija è, invece, una donna anziana che apparteneva, in passato, all'harem di Moulay, padre di Barbablù. Alla novella sposa, al contrario, non sono dedicate particolari descrizioni; leggiamo, infatti, solo un breve cenno alla sua bellezza, “la belle Khadija” (87), e alla sua intelligenza.

L'elemento della camera proibita resta centrale, nonostante presenti delle varianti che si distaccano dal testo-fonte: mentre nel *conte* di Perrault, la sposa apre da sola la porta della camera proibita mediante l'uso della chiave segreta, nella versione moderna la fanciulla apre la porta assieme a Bahija, alla madre, alla sorella e a tutte le amiche che erano al castello approfittando dell'assenza dell'uomo. Ciò rappresenta un momento importante di partecipazione e di condivisione femminile, per dimostrare quanto l'universo della donna, aggravato da ferite e da dolori che conducono perfino alla morte, debba essere sorretto esclusivamente dalle sue pari; l'*io* individuale diventa così un *io* collettivo, capace di farsi carico del silenzio di tutte le donne imprigionate dietro le mura della efferata stanza vietata. Rompere il silenzio per portare alla luce gli orrori commessi dall'uomo-orco e trovare finalmente giustizia. Barbe-Bleue, dopo aver subito un regolare processo, sarà infine decapitato.

La versione moderna del racconto ricrea un microcosmo fondato esclusivamente su abitudini orientali. Il processo di riscrittura messo in atto da Tahar Ben Jelloun è innanzitutto un processo di appropriamento; il testo è investito di una nuova esperienza all'interno di una realtà altra. La fiaba di Perrault rappresenta per lo scrittore marocchino il punto di partenza, la cornice dentro la quale delineare il suo artificio letterario intriso di argomenti complessi ed inviolabili appartenenti al mondo arabo-musulmano. Riscrivere per adattare il testo al nuovo pubblico, con una nuova sensibilità linguistica, storica e culturale. Nel *Barbe-Bleue* di Tahar Ben Jelloun vengono trattati argomenti relativi alla sfera quotidiana, religiosa, sociale e culturale, lasciando al lettore totale libertà d'interpretazione. Nel corso della lettura, riscontriamo elementi tipici del panorama commerciale orientale, "[...] les tapis, les soieries et les broderies rapportés [des] voyages en Extrême-Orient" (79), così come del contesto religioso islamico: "Il faisait aussi ses cinq prières, tout en restant assis. [...] l'imam de la grande mosquée l'avait autorisé à faire ses prières assis" (79-80), "Khadija jura sur le Coran" (92). Ad essi si aggiungono altre tematiche quali la prostituzione e la tratta degli schiavi. Il primo punto ha come figura protagonista Amar, "l'homme à tout faire", il quale attira al castello di Barbe-Bleue giovani fanciulle povere in cambio di ingenti somme di denaro; il secondo punto, invece, è raffigurato da Bahija, "une ancienne esclave noire qui avait été la onzième concubine du père de Barbe-Bleue et avait réussi à se rendre indispensable dans cette grande maison" (93). La donna era stata venduta da sua madre a Moulay, un ricco commerciante che viaggiava abitualmente in Senegal, terra d'origine dell'anziana donna, che scopriamo poi essere il padre di Barbe-Bleue. Nella fiaba ritroviamo allora ampiamente schematizzata l'immagine della figura maschile, raffigurata come una sorta di orco, che domina fortemente quella femminile.

Come già messo in risalto precedentemente, *Mes contes de Perrault* traggono ispirazione dalla raccolta di *Le Mille e Una Notte*. Numerose sono le similitudini sia a livello di tematica, sia a livello di strutture dell'immaginario. In *Barbe-Bleue* è ripreso, seppur sotto forma differente, il motivo ricorrente del celebre racconto orientale, individuabile nel quadro narrativo che si concretizza nella serie di storie che Sharazad, donna bella ed intelligente, racconta ripetutamente al sultano Shariyar per fuggire alla morte. Nello stesso modo, Khadija, si serve della propria bellezza, del proprio *charme*, della propria intelligenza e capacità oratoria "pour échapper au sort funeste" (106) che Barbe-Bleue le aveva riservato.

Come nella struttura narrativa di una fiaba, *Barbe-Bleue* si inizia con l'espressione "Il était une fois" e si chiude con il lieto fine. La fiaba di Tahar Ben Jelloun, tuttavia, non rivela al lettore una morale, ma un semplice insegnamento, così come commenta l'autore medesimo: "garder sa [propre] lucidité et sa [propre] vigilance" (14).

Nella riscrittura moderna di *Barbe-Bleue* riscontriamo l'elemento strutturale della polifonia a quattro voci individuabile in Charles Perrault, nella maestra del giovane Tahar Ben Jelloun che, come spiega lo scrittore nell'introduzione ai suoi *Contes*, lo inizia alla lettura delle dieci fiabe di Perrault, nella zia Fadela, la quale era solita raccontare al piccolo Tahar le storie di *Le Mille e Una Notte*, e, infine, lo scrittore stesso. La voce di Perrault è quella più flebile, eppure essenziale in quanto su di essa trae fondamento la riscrittura contemporanea; le voci di Fadela e della maestra costituiscono, invece, le voci del *mentore*, poiché riconosciute entrambe come figure di orientamento per il futuro scrittore Ben Jelloun.

Con l'obiettivo di adattare il testo a un contesto orientale, Tahar Ben Jelloun alterna due codici linguistici differenti: il francese e l'arabo. L'autore inserisce termini e riferimenti che si rifanno, come già sopra indicato, non soltanto alla religione islamica, alla cultura e ai costumi arabo-musulmani, ma altresì alla lingua araba. L'uso di un vocabolario che ricorre

frequentemente all'universo arabo-musulmano rappresenta, per l'appunto, una scelta significativa ed autorevole, una impronta singolare trasmittitrice di valori autentici del patrimonio culturale maghrebino. La lingua francese diventa allora una lingua ibridata, innovata, arricchita, una identità linguistica dinamica, in cui gli stereotipi non trovano riscontro. Una doppia attrazione, fatta di seduzione e di forza interiore, dove le immagini, talora simboliche, riflettono il vissuto e l'esperienza orientale. Il francese, proverbialmente preciso, razionale, collaudato da una secolare tradizione, illustra perfettamente tale identità plurima, posta a cavallo tra il mondo orientale e il mondo occidentale, emblema di una "littérature-monde, [d']un vaste ensemble polyphonique dont les ramifications enlacent plusieurs continents"³.

Il francese di *Barbe-Bleue* appartiene dunque ad un contesto plurimo, una lingua *orientalizzata* che diventa punto di ancoraggio per sollecitare l'apertura all'*Altro*. Come delineano Bochra et Thierry Charnay nella rivista *Multilinguales*, "tout contact entre deux pratiques culturelles différentes, entre deux produits culturels différents suppose une modification réciproque, des emprunts dans un sens comme dans l'autre avec une capacité de renouvellement non négligeable" (2014: 55-56). In merito a ciò, in un numero della rivista *GÉO*, dedicato alla francofonia, Tahar Ben Jelloun afferma che numerosi suoi lettori percepiscono una sonorità arabo-orientale all'interno delle sue opere e sottolinea infine: "ce que j'exprime ne trahit pas ce fonds marocain essentiel à la nourriture de mon imaginaire. Je dirais même que le fait d'avoir recours à une langue autre m'aide à mieux pénétrer l'univers que je perçois" (1990: 89-90). La lingua *altra*, sembra dunque essere quel valido strumento espressivo di cui lo scrittore marocchino va in cerca per gettare un ponte, per fondare una continuità tra sensazioni, simboli e forme dell'immaginario, legati quasi esclusivamente al Maghreb, e vita presente nell'*Hexagone*.

Conclusioni

La fiaba ha sempre qualcosa di inaudito da raccontarci. Racconti di umana creazione, di risorsa inestinguibile e paradossale del nostro pensiero e della nostra parola, esse svelano tutto ciò che non può essere detto altrimenti. Operazione linguistica per eccellenza, la fiaba vela e rivela il senso e il significato, e l'intrecciarsi inatteso dei loro rapporti. Essa è riscrivibile all'infinito; entrare nella sua sfera resta, nondimeno, un atto coraggioso e audace, ma anche una impresa di libertà e di autonomia, considerato il fatto che ogni riproduzione è assoluta ed incondizionata, ed attribuisce responsabilità limitatamente al suo autore.

Tahar Ben Jelloun ha usato un personaggio fiabesco della tradizione occidentale come strumento conoscitivo rivolto all'*alterità*, al fine di produrre degli interrogativi sulle possibilità di dialogo fra elementi culturali e sociali disomogenei, nell'ingegno di mettersi alla prova su uno spazio di incontro costituito dalla straordinaria flessibilità che possiede la raffigurazione fiabesca. La fiaba, e il suo mondo fantastico e meraviglioso, conquista un destinatario, il quale è ben consapevole che quanto legge non potrà realizzarsi in maniera analoga nella realtà, vista la presenza, in essa, di elementi non rintracciabili nella dimensione umana, poiché appartenenti ad un mondo parallelo ed immaginario. Nel nostro caso, il protagonista Barbe-Bleue ha una lunga barba di tinta blu, che manifesta, per il suo particolare aspetto fisico, qualcosa di misterioso e di assolutamente insolito; il blu può riecheggiare la figura del mago, personaggio illusorio, presente in fiabe e leggende, oppure rimandare a scenari naturali di profondità, come ad

³ *Manifeste pour une littérature-monde en français*, Le Monde des Livres. LeMonde.fr, 15 mars 2007.

esempio, gli abissi del mare, o di vastità, come ad esempio l'immensità del cielo. Ciò che è certo, è che questa figura insolita, crudele, uomo-orco terrificante, incute timore nella psiche del lettore. Ma accanto alla figura terribile di Barbablù sono presenti personaggi benevoli, il cui ruolo è quello di prestare difesa e protezione ai più deboli, portando, alla fine, la nostra protagonista Khadija verso la salvezza: i fratelli della giovane sposa, attenti e rapidi, istituiscono un equilibrio tra forze distruttive e forze positive generando, nell'intreccio narrativo, il lieto fine.

Gli intrecci, le voci, i ricordi, la fantasia, la lettura e la rilettura si trasformano così in *riscrittura*, divenendo un progetto a sé, capace di aggiungere al mosaico dell'opera originaria un tassello nuovo, con dei "nuovi circuiti di senso" (Genette, 1997: 469-470), in grado di collocare la storia in una contemporaneità sempre diversa ma costantemente attuale. Una rivisitazione che la trasforma in uno strumento atto ad interrogare l'epoca contemporanea. Un mezzo di ricerca e di conoscenza di un ideale luogo di incontro delle diverse culture, di una geopolitica interculturale, capace di suscitare quell'acceso desiderio di allargare i confini della propria riflessione. *Barbe-Bleue*, fiaba secolare, contribuisce, con la potenza espressiva, semantica e simbolica del suo linguaggio, all'estensione del canone letterario ormai sempre più proteso a reinterpretazioni rivelatrici di nuove esperienze di scrittura di straordinaria vitalità.

BIBLIOGRAFIA:

- BARTHES, Roland (1969). Introduzione all'analisi strutturale dei racconti. In *L'analisi del racconto* (pp. 5-46). Milano: Bompiani.
- BARTHES, Roland (1988). *Il brusio della lingua*. Torino: Einaudi.
- BEN JELLOUN, Tahar (2014). *Mes contes de Perrault*. Paris: Éditions du Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1990). Langue de feu pour la littérature maghrébine. *GÉO*, 138, 89-90.
- CALVINO, Italo (1996). *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori.
- CHARNAY, Bochra & CHARNAY, Thierry (2014). Le conte facteur d'interculturalité. *Multilinguales*, 3, 53-78.
- COLLÈS, Luc (2010). *Islam-Occident. Pour un dialogue interculturel à travers des littératures francophones*. Bruxelles: E.M.E.
- DEJEUX, Jean (1976). *Maghreb. Littératures de langue française*. Sèvres-Gembloux: FIPF.
- FANTAPPIÈ, Irene (2014). Riscritture. In Francesco DE CRISTOFARO (a cura di), *Literature comparate* (pp. 135-162). Roma: Carocci.
- GENETTE, Gérard (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiotiké: ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.
- PERRAULT, Charles (2006). La Barbe bleue. In Catherine MAGNIEN, *Contes* (pp. 219-228). Les Classiques de Poche. Paris: Le Livre de Poche.

Dal prototesto al metatesto: note in margine alla versione italiana di una favola di Creangă nella traduzione di Anna Colombo

**From Source Text to Target Text: Notes on a Creangă's
Story Translated into Italian by Anna Colombo**

HARIETA TOPOLICEANU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Parole-chiave

mediazione
culturale; *culturemi*;
prototesto;
metatesto; strategie
traduttive.

Tradurre le opere di Creangă in italiano si rivela un'impresa impegnativa viste le grandi differenze esistenti tra le due lingue a livello dei registri linguistici. La lingua italiana si è formata in un ambiente urbano, colto, motivo per cui si presta difficilmente a rappresentare la vita semplice dei contadini che, nello spazio italiano, si esprimono in dialetto. In romeno invece questa stratificazione linguistica e culturale non esiste. Partendo da queste premesse, il presente contributo, basato sull'analisi della versione italiana di una delle favole più famose di Creangă (*Capra cu trei iezi*), si propone di identificare gli elementi specifici della cultura popolare romena presenti nel corpus di analisi e di illustrare le strategie utilizzate da Anna Colombo nel trasporre la favola in italiano. L'indagine farà inoltre riferimento ad alcune ricerche romene dedicate al concetto di *culturema* e al suo ruolo nella mediazione linguistica e si focalizzerà sulla tipologia dei *culturemi* sviluppata nello spazio ispanico da Lucia Molina.

Keywords

cultural media-
tion; *culturemes*;
source text; target
text; translational
strategies.

Translating Creangă's works into Italian proves to be a demanding undertaking due to the great differences between the two languages at the level of linguistic registers. The Italian language was formed in an urban, cultured environment, which is why it hardly lends itself to representing the simple life of peasants who, in Italian space, express themselves in dialect. In Romanian, this linguistic and cultural stratification does not exist. Starting from these premises, the present paper, focused on the analysis of the Italian version of one of the most famous Creangă's stories (*Capra cu trei iezi*), aims at identifying the specific elements of Romanian popular culture existing in the corpus of analysis and at illustrating the strategies used by Anna Colombo in translating the story into Italian. The study will refer to some of the Romanian researches dedicated to the concept of *cultureme* and its role in the linguistic mediation and it will focus on the typology of *culturemes* developed in the Hispanic space by Lucia Molina.

Il presente contributo parte da una ricerca precedente (Topoliceanu, 2020), incentrata sulle implicazioni del concetto di *culturema* nella mediazione linguistica e, nello specifico, sulle strategie traduttive messe in atto per la traduzione in italiano di alcuni elementi specifici alla cultura popolare romena, presenti in una ridotta selezione di testi letterari dedicati ai bambini. Tale studio prendeva in esame, in una prospettiva comparativa, due delle prime traduzioni italiane dell'opera di Creangă¹ comprendenti anche una selezione di favole. In una fase preliminare del lavoro di ricerca, la selezione dei testi che avrebbero rappresentato il *corpus* di analisi ha evidenziato l'assenza di una delle favole più note e ricche di elementi culturospecifici – *Capra cu trei iezi* – in una delle due versioni italiane analizzate. All'epoca, tale riscontro ha destato in chi scrive una certa curiosità, motivo per cui si è pensato di estendere la ricerca anche a questo testo, nel tentativo di trovare eventualmente anche una possibile motivazione, culturale e linguistica, a tale assenza. Pertanto si cercherà anche in questa sede di prendere come riferimento i concetti basilari della scienza della traduzione ossia la lingua, la cultura, il prototesto e il metatesto (Torop, 2010: 53). Siccome la traduzione letteraria significa soprattutto trasferire contenuti culturali da una lingua a un'altra, si adotteranno, anche nel presente contributo, gli stessi parametri di indagine, ossia si cercherà di: reperire i *culturemi* nel testo originale; evidenziare le modalità di resa di queste unità in italiano, nonché le eventuali differenze registrate nella traduzione (*culturemi* non tradotti, tradotti parzialmente, tradotti in maniera scorretta ecc.); illustrare le scelte traduttive e le soluzioni proposte (esplicitazioni, omissioni, note ecc.).

Per quanto riguarda il *corpus* di analisi della presente ricerca, il prototesto (il testo di partenza) a cui si farà riferimento è rappresentato da *Capra cu trei iezi*, tratto dal volume Ion Creangă, *Amintiri din copilărie* (2002: 19-27), mentre il metatesto (il testo di arrivo) è rappresentato dalla sua versione italiana, dal titolo *La capra con tre capretti*, tratta da Ion Creangă, *Novelle e Ricordi d'infanzia*, a cura di Anna Colombo (1968: 54-65). Le citazioni che verranno fornite di seguito saranno corredate tra parentesi dal numero di pagina in cui figurano nelle edizioni menzionate.

¹ Bisogna precisare che, a differenza delle altre epoche della letteratura romena, l'epoca dei grandi classici è meglio rappresentata nelle traduzioni italiane (per approfondimenti in merito, si rinvia a Merlo, 2005). Nel caso specifico, relativo alla ricezione di Creangă in Italia, sia *Amintiri din copilărie/Ricordi d'infanzia* (1883-1892), sia *Povești/Racconti* (1875-1878) sono state quasi integralmente tradotte in italiano (cfr. Merlo, 2005: 189): Ion Creangă (1931). *Ricordi d'infanzia*. Prima traduzione dal romeno di Anna Silvestri-Giorgi. Prefazione di R. Corso. Firenze: «La Nuova Italia» Editrice. (include *Amintiri* e alcuni racconti); I. Creangă (1955). *Novelle*. Traduzione e introduzione a cura di Anna Colombo. Torino: UTET; I. Creangă (1963). *Ricordi d'infanzia*. Traduzione di Anna Silvestri-Giorgi. Roma: Centro editoriale internazionale «Christen»; I. Creangă (1964), *La suocera con tre nuore. Ricordi d'infanzia*. Traduzione dal romeno di Corrado Albertini. Vicenza: Edizioni Paoline (include *Amintiri* e alcuni racconti); I. Creangă (1968), *Novelle e Ricordi d'infanzia*. A cura di Anna Colombo. Torino: UTET (di cui esiste anche un'edizione del 1982 con un'introduzione di Celestina Fanella Mascia, traduzione di Anna Colombo. Torino: UTET). Oltre a queste versioni, ne esistono altre dedicate ai bambini e uscite in volume – I. Creangă (1973). *La capra e i tre capretti* (*Capra cu trei iezi*), Firenze: Giunti-Bemporad Marzocco; I. Creangă (1973). *Il gallo prodigioso* (*Cocoșul babeii*). Firenze: Giunti-Bemporad Marzocco; I. Creangă (2004). *Il borsellino con due soldi* (*Pungața cu doi bani*). Racconto bilingue italiano-romeno, adattato e illustrato da Eugen Stanciu. Torino: L'Harmattan Italia) –, alle quali si possono aggiungere le versioni realizzate negli ultimi anni da traduttori romeni e pubblicate on-line (nell'ambito di vari progetti educativi rivolti agli allievi delle scuole italiane oppure di progetti delle autorità locali per la promozione del multilinguismo nella società attuale).

La ricerca precedente (Topoliceanu, 2020: 54) aveva evidenziato le difficoltà traduttive che la lingua delle opere di Creangă sollevava, fatto spiegabile soprattutto per le differenze esistenti tra il romeno e l'italiano a livello dei registri linguistici. La lingua italiana, a differenza della lingua romena, si è formata in un ambiente urbano, colto, motivo per cui si presta difficilmente alla rappresentazione della vita semplice dei contadini, i quali nello spazio italiano, si esprimono in dialetto. Il romeno invece non possiede questa stratificazione linguistica. Il presente contributo parte proprio da queste problematiche evidenziate anche dalla traduttrice stessa nell'introduzione al volume di cui fa parte il testo su cui si basa la presente indagine:

Come ridare in italiano la lingua del Creangă, così unitaria e semplice e armoniosa, senza né cadere nel dialetto (chè dialetto non è!) né mai introdurre note colte, stonate? Sembrano lievi al confronto le altre difficoltà suscitate dalla presenza di tanti termini senza corrispettivo nella nostra lingua, perché rispecchianti una civiltà, un clima ben diversi: termini religiosi ortodossi, termini rurali e pastorali di un popolo abitante tra i Carpazi e la steppa, termini familiari e sociali propri di chi, oltre l'orizzonte del villaggio, vede solo il boiario, e ignora lo Stato, nell'accezione a noi comune. [...] Ecco perché è un'impresa temeraria il tradurre queste favole così semplici nel testo originale. (41)

Per agevolare l'accesso del lettore italiano all'opera di Creangă e per contestualizzare la figura dello scrittore nell'ambito della letteratura dell'Ottocento, la traduttrice offre inoltre alcune precisazioni:

Quando gli si parli di un autore della seconda metà dell'800, un lettore italiano naturalmente pensa, per suscitare l'immagine, ai propri contemporanei, che sol, al Carducci, il cui ambiente familiare, e sui cui dati biografici sarebbe ridicolo affacciare dubbi. Ma per avvicinarci al Creangă è gioco forza dimenticare per un istante che cosa sia per noi, solitamente, il secolo XIX, e procedere quasi alla scoperta di un mondo isolato, acronico, favoloso – come le novelle di colui, che lo ha conquistato all'arte. (5)

Partendo da queste premesse, si cercherà di esaminare in seguito il lavoro traduttivo svolto da Anna Colombo nel suo tentativo di offrire al pubblico italiano la traduzione di un testo alquanto complesso e impegnativo per i motivi accennati poc'anzi.

Nata ad Alessandria, in Piemonte, da genitori ebrei monferrini, Anna Colombo si avvicina alla lingua e alla cultura romena, tramite l'incontro, inaspettato e travolgente con Arthur Loewenstein, uno studente di economia, figlio di un libraio di Turnu Severin. In seguito a questo incontro avvenuto a Genova, nel 1927, Anna Colombo inizia un percorso personale e intellettuale che la porterà a studiare il romeno, a sposare Arthur e a trasferirsi in Romania dove vivrà per nove anni, conoscerà personalità di spicco del mondo culturale, insegnerà e tradurrà letteratura romena e italiana².

Come *fil rouge* tra la ricerca precedente (Topoliceanu, 2020) e l'attuale si mantiene il concetto di *culturema* e le sue implicazioni nella mediazione linguistica. Particolarmente funzionale nella teoria e pratica della traduzione, benché spesso al limite della traducibilità (Lungu-Badea, 2004), il concetto di *culturema* è stato usato inizialmente nello spazio ispanico

² Per una presentazione della figura di Anna Colombo, traduttrice di Creangă, v. Fanella, 2011; per approfondimenti sulla biografia della traduttrice e sulla sua opera, v. Colombo, 2005.

nell'ambito della didattica delle lingue straniere e successivamente nella traduttologia. Nello spazio romeno, il merito di aver sviluppato lo studio di tale concetto e di aver creato una teoria argomentata scientificamente e fondata su studi descrittivi e valutativi della traduzione dei *culturemi*, spetta a Georgiana Lungu-Badea che propone la seguente definizione al concetto di *culturema*:

Unitatea minimală purtătoare de informație culturală care nu se poate descompune în vederea percepției sensului și realizării traducerii, întrucât această operație ar perturba receptarea corectă a sensului de către destinatar (cititor, traducător etc.) și, prin urmare, ar produce alterarea intenției autorului. (Lungu Badea, 2004: 35)

Ulteriori studi comparativi (Moțoc, 2017) hanno evidenziato punti di divergenza tra le due concettualizzazioni (ispanica e romena) relative alla dipendenza e all'autonomia del *culturema* rispetto alla traduzione. Ai fini della presente ricerca, verranno presi in considerazione solo alcuni contributi dedicati all'argomento. Secondo Molina (2001), i *culturemi* si manifestano nell'ambito del transfer culturale, mentre per Lungu-Badea (2004), questi fenomeni si possono manifestare anche al di fuori dal processo traduttivo, nel senso che nel processo traduttivo spesso viene cancellato il significato del *culturema* che perde la sua carica culturale oppure essa produce un effetto diverso. Secondo la studiosa romena, il *culturema* può essere inteso come: microunità monoculturale (nel senso che una realtà culturale specifica a una cultura A non si ritrova necessariamente in una cultura B oppure il potenziale culturale, la motivazione storica e socio-culturale di una realtà si possono trovare a volte in maniera parziale oppure possono avere un peso culturale diverso in altre culture); microunità relativa (aspetto che riguarda la soggettività dei partecipanti alla comunicazione, il loro bagaglio cognitivo, il loro orizzonte di attesa e il contesto situazionale in cui si essi si trovano); microunità autonoma rispetto alla traduzione (nel processo traduttivo, il *culturema* perde la sua carica culturale oppure essa produce un effetto diverso nella cultura in cui viene trasferito).

Al di là delle varie posizioni teoriche, la presente indagine si propone di osservare il modo in cui vengono trasferite queste unità culturali dal romeno all'italiano. Per una questione di rigore metodologico, si farà riferimento alla classificazione dei *culturemi* proposta in Molina (2001). Nello studio menzionato vengono indicate quattro grandi tipologie di *culturemi* che riguardano: *l'ambiente naturale* (in cui rientrano la flora, la fauna, i fenomeni atmosferici, il clima, i paesaggi, i toponimi); *il patrimonio culturale* (comprendente i personaggi reali o di finzione, gli eventi storici, gli aspetti relativi alla religione, alle festività, alle credenze popolari, il folclore, le opere e i monumenti emblematici, i luoghi noti, i nomi propri, gli utensili, gli oggetti, gli strumenti musicali, le tecniche per la lavorazione della terra, la pesca, la caccia); *la cultura sociale* (comprendente le usanze popolari, le formule di cortesia, le usanze alimentari, il modo di vestirsi, di parlare; gli usi e i costumi, il saluto, la prossemica; l'organizzazione sociale: i sistemi politici, legali, educativi, le organizzazioni, i mestieri e le professioni, le monete, i calendari, le misure); *la cultura linguistica* (in cui rientrano gli antroponomi, i proverbi, i modi di dire, le metafore generalizzate, le associazioni simboliche, le interiezioni, gli insulti ecc.).

Partendo dalle distinzioni di Molina, l'analisi condotta sul *corpus* ha rilevato alcuni elementi culturospecifici riferiti all'*ambiente naturale*, indicanti elementi: a) della flora: *codrul* (it. *il bosco*), *pădurea* (it. *la foresta*), *zmeurișul* (it. *i lamponi*); *fânul* (it. *il fieno*); b) della fauna: *capra* (it. *la capra*); *iezi* (it. *i capretti*), *lupul* (it. *il lupo*), *ursul* (it. *l'orso*); c) delle forme di rilievo: *prăpastia* (it. *la gola*). Si

tratta di termini che non sollevano problemi traduttivi in quanto fanno riferimento a parole che hanno un corrispettivo nello spazio italiano.

Più complessa si presenta la situazione nel caso dei *culturemi* appartenenti alla sfera del *patrimonio culturale*. In questa categoria la disamina del *corpus* ha identificato *culturemi* indicanti:

a) (antichi) mestieri e attività artigianali:

*Se duse la un fierar și puse să-i ascută limba
și dinții* (20)

*Se ne va dal fabbro e si fa limare la lingua e
i denti* (56)

La cada cu dubala, cumătre lup [...] (24)

*Al truogolo per a concia, compare Lupo
[...]* (61)

*și mi-a spus că dacă-i vrea dumneata să-i dai
un băiet, să-l învețe cojocăria.* (26)

*e mi chiese se mai avreste voluto dargli un
ragazzo, per insegnargli la conciatura* (63)

La cada cu dubala, cumătre lup (24)

*Al truogolo per a concia, compare Lupo
(61)*

I riferimenti ai mestieri comuni del mondo contadino romeno sono piuttosto limitati nel prototesto (v. rom. *fierar* / it. *fabbro*), il quale però contiene dei riferimenti a un'attività legata alla lavorazione delle pelli. Il secondo esempio riportato fa riferimento a una vasca utilizzata per la concia, elemento presente nelle masserie romene dell'epoca, nelle quali una gran parte dell'attività dei contadini era destinata all'allevamento di animali (per la carne o per le pelli/pellicce). La parola indicante la lavorazione delle pelli è indicata nel prototesto con il regionalismo *dubala* (rom. *argăsire*). La disamina del *corpus* ha inoltre evidenziato anche un riferimento a un'attività artigianale (rom. *cojocărie*) tradotta con l'it. *conciatura*, termine che indica solo il ciclo di lavorazione delle pelli (in rom. *tăbăcire, argăsire*), mentre il termine rom. *cojocărie*, derivato della parola rom. *cojoc*, ossia 'cappotto di pelliccia di pecora', indica il mestiere dell'artigiano che realizza questi cappotti (nonché il nome della bottega in cui tali cappotti, insieme ad altri oggetti di pelle, vengono realizzati e venduti). Si osserva pertanto che il significato del termine rom. *cojocărie* non si ritrova pienamente nell'it. *conciatura*, che si dimostra tuttavia una scelta traduttiva adeguata, rispecchiante una realtà italiana in cui, per ragioni anche climatiche, i cappotti di pelliccia sono piuttosto rari.

b) tecniche usate nel lavoro dei campi (per esempio falciare l'erba o raccogliere il fieno):

*dar nici acasă n-am de coasă ... ia să mai
odihnesc oleacă aste bătrânețe* (22)

*ma nemmeno a rincasare non ho mica da falciare
... Beh, che mi riposi un momentino queste vecchie ossa*
(58)

*capra și cu iedul au luat o căpiță de fân și
au aruncat-o peste dânsul, în groapă, ca să se
mai potolească focul.* (27)

*la capra e il capretto hanno preso una bracciata di
fieno e gliel'hanno buttata sopra nella fossa, perché si
smorzassero un po' le fiamme* (65)

Il primo esempio fa riferimento a una delle attività più impegnative dei contadini, consistente nel dover falciare l'erba e raccoglierla come nutrimento per gli animali (rom. *a avea*

de coasă / it. *avere da falciare*). Il secondo, correlato in qualche modo al primo, riporta l'attenzione su un'usanza contadina che consiste nel raccogliere il fieno in questi ammassi conici, di misura variabile, chiamati in rom. *căpîțe*, e che si vedono ancora oggi nelle campagne romene, ma che rappresentano una realtà lontana dal mondo contadino italiano, motivo per cui nella traduzione italiana viene proposta la soluzione *bracciata di fieno*, tenendo conto anche del contesto dell'episodio narrato che vede come protagonisti due personaggi assai minuti che si accingono a buttare questo ammasso di fieno sul fuoco.

c) oggetti della casa:

Asemene cel mijlociu, țuștil, iute sub un
cherșin (21)

E così quello di mezzo, frrl, svelto sotto
una **madietta** (57)

Il regionalismo *cherșin* indica un recipiente di legno, utilizzato per la preparazione dell'impasto del pane, che viene tradotto con l'it. *madietta*, termine indicante un mobile rustico, consistente in una cassa di legno usata tradizionalmente nelle case di campagna per conservare la farina e il lievito con cui fare il pane. La soluzione traduttiva proposta rappresenta quindi un caso di adattamento alla cultura italiana.

d) tradizioni ortodosse relative al rito funebre:

*Ei, mițitei, s-au dus cătră Domnul, și
datoria ne face să le căutam de
suflet.* (25)

*Pe urmă lasă bucatele la foc să fearbă și se duce
prin pădure să caute pe cumătru-său și să-l
poștească la praznic.* (25)

«Loro poveri piccoli, sono andati dal Signore, e
a noi tocca far qualcosa per le loro
anime [...]» (62)

*In seguito lascia i cibi sul fuoco e crogiolare e se
ne va per il bosco in cerca del compare, per
invitarlo al pranzetto funebre* (3)

(3) Uso tradizionale ancora diffusissimo. (62)

*Și s-au adunat cu toatele la priveghiu și
unde nu s-au așternut pe mănecate și pe băute,
veselindu-se împreună...* (27)

e si sono adunate tutte a una **gran veglia
funebre**, e dove mai non si sono buttate a
mangiare e a bere, spassandosela tutte insieme!
(65)

I brani selezionati mettono in luce alcune usanze ortodosse romene relative al rito funebre che non trovano riscontri esatti nella cultura cattolica italiana come, per esempio, il pranzo funebre, una cerimonia dedicata all'anima del defunto. Per quanto riguarda poi il rom. *priveghi*, la traduzione propone l'espressione italiana *veglia funebre* alla quale viene anteposto, per maggiore enfasi, l'aggettivo *gran* (rom. *mare*, inesistente nel prototesto).

Nella categoria dei *culturemi* appartenenti alla *cultura sociale*, l'indagine ha identificato la presenza cospicua di elementi indicanti:

a) appellativi indicanti rapporti di parentela e rapporti sociali:

— **Bădică! bădică!** *zise iarăși cel mic. Ascultați-mă și pe mine!* (20)

«**Fratello, fratello!**» disse di nuovo il piccolino, «date retta anche a me!». (56)

— *Să-ți fie de bine, nănașule!* (22)

«Salute, **padrino!**» (58)

— **Mămucă, mămucă,** *nite ce am pățit noi!* (23)

«Oh, **mammetta, mammetta,** *guardate che rovina!* (60)

— *Ba nu, dragul mamei!* (24)

«Ah, no, **cocco mio!** (61)

— *Bună să-ți fie inima, cumătre, cum ți-i căntătura...* (25)

Buono, compare, abbiate il cuore come lo sguardo... (62)

— *Doamne, cumătră, Doamne! Oi face și eu ca prostul... Oare nu cumva nenea Martin a dat pe la dumneata pe acasă?* (26)

«Signore Iddio, **comare!** Sarò scemo anch'io; ma che forse lo **zio** Martino abbia fatto un giro dalle vostre parti? (63)

Tra i nomi indicanti gradi di parentela, nel prototesto sono presenti appellativi vezzeggiativi indicanti un certo grado di reverenzialità: è il caso di *bădică* (vezzeggiativo di *bade*) e di *nene*, termini con cui, nel mondo rurale romeno, ci si rivolge(va) a un uomo più anziano. Tali termini sono stati tradotti in italiano con *fratello*, riferito al fratello maggiore, e, rispettivamente, *zio*, con riferimento all'orso, un personaggio più anziano. Interessante appare anche la scelta traduttiva del termine *mămucă*, diminutivo di *mamă* (it. *mamma*), assai connotato regionalmente, reso in italiano con un diminutivo in *-etta*: suffisso diminutivo abbastanza comune in italiano, ma insolito per il sostantivo *mamma* che comunemente forma il diminutivo/vezzeggiativo in *-ina* (it. *mammina*). Tuttavia, la scelta di usare la forma in *-etta* può essere dovuta al fatto di aver voluto rendere nel metatesto il carattere antiquato e ormai desueto della lingua di Creangă. Si nota inoltre la soluzione proposta per l'espressione romena *dragul mamei* che viene resa in italiano con un appellativo vezzeggiativo di bambino, seguito dall'aggettivo possessivo: it. *cocco mio*. La categoria dei termini indicanti rapporti sociali invece, quali *cumătră*, *cumătru*, *naș* (termine presente nel testo nella forma regionale *nănaș*), non genera difficoltà traduttive in quanto si tratta di parole che hanno dei corrispettivi nello spazio italiano: *comare*, *compare*, *padrino*.

b) nomi propri:

Oare nu cumva nenea Martin a dat pe la dumneata pe acasă? (26)

Ma che forse lo zio Martino (1) abbia fatto un giro dalle vostre parti?
(1) Nome popolare dell'orso (63)

La traduttrice propone la versione italianizzata del nome proprio Martin (it. *Martino*), spiegando in una nota che si tratta del nome proprio generico attribuito all'orso nella cultura popolare romena.

c) formule augurali:

— *Mergi sănătoasă, mămucă, zise cel mic, cu lacrimi în ochi* (20)

«*Buon viaggio, mammetta!*», disse il minore con le lacrime agli occhi (55)

— *Să-ți fie de bine, nănașule!* (22)

«*Salute, padrino!*» (58)

In questa categoria l'analisi ha evidenziato alcune formule specifiche del romeno popolare/colloquiale, tradotte con espressioni italiane usate più comunemente in contesti simili. Per esempio, l'espressione italiana *Buon viaggio!* (rom. *Drum bun!*) è proposta come traduzione dell'espressione romena di matrice popolare con cui si saluta una persona che parte e alla quale si augura buona salute durante il viaggio (rom. *Mergi sănătos/sănătoasă!*), mentre per l'espressione romena con cui il padrone di casa risponde ai ringraziamenti ricevuti da parte degli ospiti a fine pasto, *Să-ți fie de bine!/Să ră fie de bine!*, lett. *Che ti/vi sia di giovamento/utilità!*; *Buon pro ti/vi faccia!*, la versione italiana propone un'espressione di augurio più comune in una situazione conviviale italiana, ossia *Salute!* (rom. *Sănătate!*).

d) piatti tradizionali della cucina romena:

cum tace peștele în borș la foc (22)

muto come un pesce in padella (22)

Dacă mă vede că-s o văduvă sărmană și c-o casă de copii, apoi trebuie să-și bată joc de casa mea? Și pe voi să vă puie la pastramă? (24)

Se mi vede che sono una povera vedova e con tanti bambini da mantenere, per questo deve scorbacchiarmi la casa? e di voi far polpette? (1)

(1) Letter: una specie di carne insaccata e affumicata. (61)

Face ea sarmale, face plachie, face alivenci, face pască cu smântână și cu ouă și fel de fel de bucate. (25)

Fa *polpettine*, fa *riso al forno* (1), fa *focaccine* (2), fa *pappa di crema e uova*, e piattini di ogni genere.

(1) Letter.: pesce al forno con soffritto di cipolle, e contorno di riso.

(2) Focaccine di farina di granturco e crema. (62)

Îi mergeau sarmalele întregi pe găt. (26)

le *polpette* gli scivolavano in un sol boccone giù per la gola. (64)

— *Dumnezeu să ierte pe cei răposați, cumătră, că bune sarmale ai mai făcut!* (26)

«*Il Signore perdoni quei poveri morti, comare, in grazia di queste polpette! Le avete fatte proprio squisite!*» (64)

La categoria dei riferimenti alla cucina tradizionale romena è ben rappresentata nella favola e le scelte traduttive risultano alquanto interessanti. Nel primo esempio riportato, riferito al rom. *borș* (indicante una tradizionale minestra acida), si nota che nella traduzione non viene indicato il piatto tradizionale romeno, bensì un modo comune di cucinare il pesce nella

tradizione italiana, ossia in padella: pertanto per l'espressione romena *peștele în borș la foc* viene proposta la soluzione italiana *pesce in padella* (rom. *pește în/la tigaie*). Si osserva inoltre l'uso della stessa parola italiana, *polpetta*, presente nel testo anche nella forma diminutivale *polpettine* (in rom. *chiftea* e, rispettivamente, *chifteluțe*) per indicare due diversi piatti tradizionali romeni: *pastramă* (termine che tuttavia viene esplicitato in una nota, v. *supra*: “una specie di carne insaccata e affumicata”) e *sarmale* (involtini di verza che racchiudono un misto di carne macinata, riso, cipolla e varie spezie). Probabilmente la scelta di usare l'it. *polpetta* in entrambi i casi è da considerarsi semplicemente una strategia traduttiva che mira a non appesantire il testo italiano di termini circoscritti a uno spazio culturale diverso da quello italiano e a usanze gastronomiche in gran parte sconosciute al lettore italiano dell'epoca. Alle stesse strategie si ricorre inoltre per rendere in italiano termini gastronomici romeni in corrispondenza dei quali vengono proposti piatti tipici italiani, sicuramente più noti e accessibili al lettore italiano. Per ragioni di rigore traduttivo vengono tuttavia esplicitati in nota alcuni dei piatti tipici romeni indicati nel prototesto e privi di un corrispettivo nella cucina italiana (v. *supra* il caso del rom. *plachie* o del rom. *aliveni*). Rimane discutibile, anche se in parte comprensibile, la soluzione adottata per tradurre il costruito *pască cu smântână și ou*. Il termine rom. *pască* indica una torta dolce, preparata soprattutto nel periodo pasquale, a base di formaggio, uova e panna. Nel testo di partenza manca il riferimento al formaggio e viene indicata solo la presenza di uova e panna, motivo per cui è comprensibile, anche se non del tutto condivisibile, la soluzione proposta dalla traduttrice (it. *pappa*) che fa riferimento a una preparazione abbastanza cremosa, lontana dalla consistenza delle tradizionali torte pasquali romene che hanno come base un impasto più compatto e un ripieno dolce, fatto prevalentemente di formaggio, panna, uova e zucchero. Il fatto che si tratti di una preparazione dolce lo si evince dall'uso dell'it. *crema* per il rom. *smântână* (termine al quale corrisponderebbe l'it. *panna* e che indubbiamente Anna Colombo conosceva).

Viste e considerate le particolarità stilistiche dell'opera di Creangă, alle quali si accennava all'inizio del presente contributo, la categoria che racchiude il maggior numero di *culturemi* è quella attinente alla sfera della *cultura linguistica*. Gli esempi selezionati e riportati di seguito possono rivelarsi particolarmente utili anche per scopi didattici in quanto la lettura comparativa delle parti evidenziate può rivelarsi un ottimo esercizio anche per lo sviluppo delle competenze linguistiche (in entrambe le lingue). Ci si limiterà pertanto a fornire una breve selezione di *culturemi* rientranti in questa categoria specificando che essi indicano:

a) detti e proverbi:

Vorba ceea: „Sunt cinci degete la o mână și nu samănă toate unul cu altul”. (19)

Ben dice il proverbio: «Neppur le dita son pari» (54)

Dar vorba veche: „Pereții au urechi și ferestele ochi!” (20)

Ma c'è un vecchio detto: i muri hanno orecchie e le finestre occhi. (55)

Dar frica-i din raiu, sărmana! [...] Fuga-i rușinoasă, da-i sănătoasă! (21)

Ma benedetta la paura, poverina! [...] gambe mie, non è vergogna di fuggire quando bisogna!... (57)

Ia, de-atunci e rău în lume, de când a ajuns coada să fie cap... (21)

*Ia, de-atunci e rău în lume, de când a ajuns
coada să fie cap...* (21)

*Vorba cea: "Că toată pasărea pe limba ei
piere".* (22)

Nici o faptă fără plată... (24)

*Că știi că este o vorbă: „Nici pe dracul să-l
vezi, da' nici cruce să-ți faci!”* (24)

*„Că până la Dumnezeu, sfinții îți iau
sufletul”* (24)

*apoi da, nu știi dumneata că nevoia te duce
pe unde nu ți-i voia?* (25)

— *Te cred, cumătre, d-apoi, da, nu-i cum
vrem noi, ci-i cum vrea Cel-de-sus.* (25)

*Apoi da, cumătră, când ar ști omul ce-ar
păți, dinainte s-ar păzi.* (26)

*Appunto, da allora le va male, da quando
l'uovo ne vuol sapere più della
gallina...* (57)

*Ha ragione il proverbio: chi è causa del
suo mal, pianga se stesso* (1).

(1) Letter: «ogni uccello muore per il suo canto»
(in quanto se tacesse, non sarebbe scoperto).
Prov. ital.: «Non tagliarti la gola con la tua
lingua». (58)

Tutti i nodi vengono al pettine... (61)

*Sapete che c'è un detto: fuggi il diavolo,
ma anche l'acqua santa!»* (2)

(2) Cioè: è pericoloso anche venire a lotta aperta
col Diavolo (61)

*Chè, fino a che arrivi a Dio, ti
spogliano i santi.* (61)

*Eh, già, non sapete che anche dove non
vorrebbe, il bisogno fa trottar la
vecchia?* (62)

«Vi credo, compare; mah, che farci!... L'uomo
propone e Dio dispone». (63)

«Eh, già comare, del senno di poi son
piene le fosse.» (63)

b) formule appartenenti al discorso religioso:

— *Dumnezeu să ierte pe cei răposați
[...]* (26)

«*Il Signore perdoni quei poveri
morti [...]*» (64)

c) espressioni fraseologiche:

*Atunci mezinul [...] tace ca peștele și
tremură ca varga de frică.* (21)

*Allora il minore [...] sta muto come un
pesce e trema come una foglia* (57)

*Se ițește el pe colo, se ițește pe dincolo, dar **pace bună!** ieșii nu-s nicăiri! (21)*

*că mănușa-i moartă **de când lupii albi** și s-a **făcut oale și ulcele** (21)*

*tace ca pământul și-i tremură carnea pe **dânsul de frică** (21)*

***Nu-ți mai face** și dumneata **atâta inimă rea**, că odată avem să mergem cu toții acolo. (26)*

*Cu capra **ți-ai pus în cârd?** Capra **ți-a venit de hac!** (26)*

*Încă se rânjea la mine câteodată **și-mi făcea cu măseaua...** [...] Cu mine **ți-ai pus boii în plug?** (24)*

*Și, **nici una, nici două** ... (21)*

d) interiezioni:

*Și, **nici una, nici două, haț!** Pe ied de gât, îi râtează capul pe loc [...] (21)*

*cel mijlociu, **fuști!**, iute sub chersin (21)*

***Of, mămuță, of!** (24)*

*Atunci lupul nostru începe a mânca hâlpav; și **gogâlț, gogâlț, gogâlț**, îi mergeau sarmalele întregi pe gât. (26)*

*Sbircia di qua, sbircia di là, ma **può mettersi il cuore in pace**, i capretti non ci sono da nessuna parte! (58)*

*Che la zia è morta **che Berta filava**, ed è **fatta otri e ghirbe** (1), poveretta?*

(1) Così traduco perché si tratta di una capra. Ma l'espressione si è fatta orci o orciuoli significa che del morto, dopo tanto tempo, son rimasti nella fossa solo gli orciuoli che i parenti (tradizione pagana) gli depongono accanto (G. PASCU, Note alle «Novelle», Bucarest, Tip. Imprimeria națională, ed. 1939, pag. 11) (57)

*zitto come l'oglio e le gambe gli fanno **Giacomo Giacomo, dalla paura** (57)*

*Ma voi **non vi rodete tanto**, che una volta o l'altra dobbiam prender tutti quella strada». (63)*

*«Alla capra **hai voluto fargliela?** E la capra **ti ha servito a dovere!**» (64)*

*«E anche mi ghignava qualche volta e **mi faceva l'occhiolino...** [...] **Proprio nel mio pozzo hai buttato la secchia?**» (61)*

***In un batter d'occhio...** (57)*

*In un batter d'occhio, **ham!** È alla gola del capretto, gli tronca la testa d'un colpo [...] (57) quello di mezzo, **frr!**, svelto sotto una madietta (57)*

*«**Ohi, mammetta, ohi!** [...]» (62)*

*Allora il nostro lupo comincia a mangiare a crepapelle; e **glu, glu, glu**, le polpette gli scivolavano in un sol boccone giù per la gola. (64)*

*Și cum ospăta el, **buf**, cade fără sine în groapa cu
jăratric [...]* (26)

*E mentre lui banchettava, **puf**, cade senza
nemmeno accorgersene nella fossa, tra la brace
[...]* (64)

A testimonianza della mirabile tecnica traduttiva di Anna Colombo, si riporta in chiusura anche la formula conclusiva della favola, che la traduttrice propone in rima, esplicitando in una nota questa caratteristica delle clausole tradizionali romene:

*Și eram și eu acolo de față, și-ndată după aceea
am încălecat iute pe-o șea, și-am venit de v-am spus
povestea așa, și-am mai încălecat pe-o roată și v-
am spus jilia toată; și unde n-am mai încălecat pe-
o capșună și v-am spus, oameni buni, o mare și
gogonată minciună!* (27)

*E tra loro c'ero anch'io, e [omissione] montai
rapido in sella, [omissione] a contarri la
storiella; e montai su una ruota e cantai nota su
nota; anzi montai su un fragolone, e vi contai
[omissione] di frottole un milione (1)
(1) Clausola tradizionale, forse ancora dei
favolatori popolari, erranti di villaggio in
villaggio. (65)*

Per ovvie esigenze di rima, nella versione italiana mancano alcune strutture presenti nel testo di partenza: le espressioni avverbiali *îndată* (lett. *subito*) e *după aceea* (lett. *dopo, poi*), la forma verbale *am venit* (lett. *sono venuto*) e la struttura al vocativo *oameni buni* (lett. *bella gente*). Tuttavia, la versione proposta al lettore compensa queste omissioni e si rivela, proprio in virtù della rima, una soluzione giocosa e divertente. Mostrano invece fedeltà all'originale le strategie traduttive messe in atto per rendere in italiano un ordine marcato dei costituenti di un sintagma nominale romeno ottenuto antepoendo due aggettivi a un sostantivo (*o mare și gogonată minciună*), che la traduttrice rende in italiano con un procedimento simile, ossia antepoendo il determinante al sostantivo (*di frottole un milione* invece del comune *un milione di frottole*).

Di conseguenza, dal raffronto dei due testi emergono alcune considerazioni conclusive, di ordine generale. La disamina del *corpus* ha evidenziato che le strategie traduttive, nel complesso fedeli al testo di partenza, sono tuttavia focalizzate sul destinatario del testo di arrivo e adeguate all'epoca e alla comunità linguistica in cui si è tradotto. Le strategie di compensazione (aggiunta o omissioni di elementi) sono minime e, come si è potuto notare, funzionali. Il testo di partenza, seppur ascrivibile alla letteratura per l'infanzia, risulta particolarmente impegnativo a livello traduttivo viste le particolarità linguistiche dell'opera di Creangă – ricca di regionalismi e rappresentante un mondo rurale ottocentesco molto diverso dalla realtà italiana dell'epoca, a prova del fatto che la coincidenza del tempo storico non significa necessariamente coincidenza di usanze e tradizioni (Osimo, 2002: 7) –, e la presenza di certi temi (la morte, la vendetta, il farsi giustizia da soli) e i riferimenti a certe tradizioni romene (tra cui, per esempio, quelle relative al rito funebre) alquanto insoliti in un testo dedicato a un pubblico infantile (il che potrebbe fornire, in parte, una possibile risposta all'interrogativo che ci si poneva all'inizio circa il motivo dell'assenza di questo testo in una delle prime trasposizioni italiane delle favole di Creangă).

Per quanto riguarda i *culturemi* presenti nel testo di partenza, l'analisi condotta ha evidenziato sia la presenza di elementi specifici alla cultura romena, inesistenti nella cultura italiana (per esempio, quelli relativi alla cucina tradizionale romena), sia la presenza di alcuni elementi esistenti nella cultura italiana in una forma equivalente (per esempio, alcuni elementi

relativi all'ambiente naturale e alla cultura linguistica ecc.) oppure in una forma parziale (*culturemi* indicanti antichi mestieri, alcuni proverbi, modi di dire, fraseologismi ecc.). Come strategie traduttive si è ricorso sia all'adattamento (alle realtà italiane), che alla compensazione (aggiunta o omissione di elementi), in grado di offrire al pubblico italiano un testo per quanto possibile fedele al testo di partenza, ma anche adattato al gusto e all'orizzonte di attesa del pubblico italiano.

Alla luce di quanto esposto finora, tenendo conto appunto della complessità dei contenuti culturali presenti nel prototesto e delle soluzioni proposte per la loro trasposizione nel metatesto, alla versione italiana di *Capra cu trei iezi* nella traduzione di Anna Colombo va senz'altro riconosciuto il merito di rappresentare un ottimo modello di competenza traduttiva, che mette in risalto ancora una volta l'incontestabile abilità della traduttrice, la sua eccellente padronanza delle tecniche traduttive, nonché la sua fine conoscenza della lingua e della cultura romena.

BIBLIOGRAFIA:

CREANGĂ, Ion (2002). *Capra cu trei iezi*. In *Amintiri din copilărie* (pp. 19-27). București-Chișinău: Litera Internațional.

CREANGĂ, Ion (1968). *La capra con tre capretti*. In Anna COLOMBO (Ed.), *Novelle e Ricordi d'infanzia* (pp. 54-65). Torino: Utet.

COLOMBO, Anna (2005). *Gli ebrei hanno sei dita. Una vita lunga un secolo*. Milano: Feltrinelli.

FANELLA, Celestina (2011). *Anna Colombo, traduttrice di Creangă*. In Doina CONDREA DERER & Hanibal STĂNCIULESCU (coord.), *Un secol de Italianistică la București*, vol. III, *Actele Colocviului Internațional „Fortuna labilis studia perennia”* (pp. 362-371). București: Editura Universității.

LUNGU-BADEA, Georgiana (2004). *Teoria culturemelor, teoria traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

MERLO, Roberto (2005). Letteratura romena in italiano (Bibliografia selettiva). In AA.VV., *Quaderni del Premio Letterario “Giuseppe Acerbi”, 6. Letteratura della Romania* (pp. 183-205). S. Pietro in Cariano (VR): Il Segno dei Gabrielli Editori.

MOLINA, Lucia (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

MOTOC, Diana (2017). Conceptul de “culturem” în traductologia românească și spaniolă. Similituni și discrepante. In Georgiana LUNGU-BADEA & Nadia OBROCEA (coord.), *Studii de traductologie românească (I). Discurs traductiv, Discurs metatraductiv* (pp. 152-169). Timișoara: Editura Universității de Vest.

OSIMO, Bruno (2002). *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milano: Hoepli.

TOPOLICEANU, Harieta (2020). *Cultureme în traducere: note privind traducerea italiană a poveștilor lui Creangă*. In Roxana CIOLĂNEANU & Paul NANU (Eds.), *Translation and Cultural Mediation II. Myths, Legends and Fairytales in Romania and across the World* (pp. 51-76). Turku: University of Turku.

TOROP, Peeter (2010). *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*. Edizione italiana a cura di Bruno OSIMO. Milano: Hoepli.

AA.VV. (1996). *Dizionario italiano-romeno. Dicționar italian-român*. București: Editura 1000+1 Gramar.

AA.VV. (2002). *Dicționar român-italian. Dizionario romeno-italiano*. București: Editura 1000+1 Gramar.

AA.VV. Lo Zingarelli 2004. *Vocabolario della lingua italiana di Niccola Zingarelli*. Bologna: Zanichelli.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu-Iordan – Al. Rosetti” (2012). *Dicționarul Explicativ al Limbii române*. București: Univers Enciclopedic Gold.

<https://www.treccani.it> [ultimo accesso: 16.09.2020].

<https://dexonline.ro> [ultimo accesso: 16.09.2020].

https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/index.shtml [ultimo accesso: 16.09.2020].

Livre pour enfant, Saga cinématographique et désormais Romance en ligne : la curieuse histoire du *Hobbit*

Children's Book, Cinematographic Saga and Now Online Romance: The Curious Story of *The Hobbit*

MARIE DI BENEDETTO

Université de Toulon
Laboratoire Babel

Mots-clés

Tolkien ; *Le Hobbit* ;
heroic fantasy ;
adaptation cinématographique ;
fanfiction ; *Slash*.

En moins d'un siècle d'existence, *Le Hobbit* a bien changé. D'abord une charmante histoire qu'un père racontait à ses enfants, il est devenu, sous l'impulsion de son auteur, le premier volume décrivant un monde de *heroic fantasy*, pionnier d'un genre littéraire. Quand le réalisateur Peter Jackson s'en empare en 2012, l'histoire est déjà bien différente de l'originale, devenue une saga cinématographique cherchant à égaler le succès de sa « grande sœur », la trilogie du *Seigneur des Anneaux*, elle aussi réalisée par Jackson. Mais ce n'est rien comparé aux transformations que lui feront vivre les auteurs de fanfiction, avec à ce jour plus de 33 000 histoires qui lui sont consacrées, sur un seul site d'archives de fanfiction. Les fans apportent avec eux leurs codes et leur langage(s), et c'est principalement à travers la Romance de Bilbo et Thorin que *Le Hobbit* se réinvente, d'auteur en auteur, chacun réinterprétant l'œuvre de Tolkien.

Keywords

Tolkien;
The Hobbit;
heroic fantasy;
movie adaptation;
fan fiction; *Slash*.

In less than a century of existence, *The Hobbit* has changed considerably. At first a charming story told by a father to his children, it has become, thanks to its author, the first volume in a world of *heroic fantasy*, a pioneer of a literary genre. When film director Peter Jackson takes a hold of it in 2012, the story already differs greatly from the original, growing into a cinematic saga trying to equal the success of its "big sister", movie trilogy *The Lord of the Rings*, also directed by Peter Jackson. But this pales in comparison to the changes that fanfiction authors will compose, with, to date, some 33.000 stories about *The Hobbit*, in only one fanfiction archive website. The fans bring with them their codes and language(s), and it is mostly through the Romance between Bilbo and Thorin that *The Hobbit* is perpetually reinvented, each author reinterpreting Tolkien's novel.

C'est un fait connu que *Le Hobbit* est une histoire que J.R.R. Tolkien racontait à ses enfants pour les divertir. On retrouve d'ailleurs dans le texte une voix narrative très présente qui rappelle au lecteur certains faits ou insiste sur le comique de telle ou telle situation : "Look at the map at the beginning of this book, and you will see there the runes in red" (Tolkien, 1996 : 19) ; "You would have laughed (from a safe distance), if you had seen the dwarves sitting up in the trees with their beards dangling down, like old gentlemen gone cracked and playing at being boys" (91). Cette voix narrative n'est pas sans rappeler l'origine orale de cette histoire. Ce style narratif et la légèreté avec laquelle les événements sont racontés rappellent au lecteur qu'il s'agit là d'une histoire pour enfants, contrairement à sa suite, *Le Seigneur des Anneaux*, qui est une histoire plus sombre, plus sérieuse, et donc destinée à un public plus âgé. Les autres œuvres de Tolkien qui s'inscrivent dans cet univers, *Le Silmarillion* et les *Contes et légendes inachevés* (toutes deux publiées à titre posthume en 1977 et 1980, respectivement) s'adressent elles aussi à un public adulte, au vu de leur complexité. Cette évolution de la réception de Tolkien par les critiques, très différente à chaque nouvelle publication, est répertoriée dans un article de Hammond dans *Mythlore* (1996 : s. p.).

Dans son article sur l'adaptation cinématographique du *Hobbit* par Peter Jackson, Catherine Magalhaes met en évidence les changements, de ton et de narration, utilisés par le réalisateur, qui transforment une histoire enfantine en une quête héroïque plus mature. Elle mentionne notamment les différences vestimentaires entre les nains du livre, vêtus de façon colorée et dotés de ceintures d'or et d'argent, et les nains du film, habillés dans des vêtements sombres. Elle place ce choix dans une volonté de s'inscrire dans la lignée de la trilogie de films du *Seigneur des Anneaux*, elle aussi réalisée par Peter Jackson (2015 : s. p.). Un article paru dans *Mythlore* va plus loin et utilise l'expression « epic prequel » (préquelle épique) pour parler du *Hobbit* de Peter Jackson (Riga ; Thum et al., 2014 : s. p.). Mais l'intérêt de cet article réside principalement dans ce qu'il tend à démontrer : en rendant l'histoire plus épique que comique, Jackson n'a pas dénaturé l'œuvre de Tolkien, mais au contraire s'est inspiré de la vision plus mature que l'auteur avait pour son œuvre, au vu des révisions – inachevées – qu'il y a apporté entre 1944 et 1960, et d'éléments narratifs présents dans d'autres de ses œuvres (notamment l'Appendix A du *Retour du Roi* qui contient le passage « Durin's Folk »).

Avant la trilogie de Jackson, les fanfictions – « ces textes, écrits par des fans, pour prolonger, compléter, voire amender un contenu médiatique existant » (François, 2013 : 12) – du *Hobbit* sont rares, l'histoire ne semble pas inspirer les lecteurs, ou le livre n'est peut-être pas assez populaire auprès de la population fanfictionneuse (principalement des femmes entre 16 et 29 ans selon une étude menée sur AO3 – *centreoftheselights*, 2013). De 2002 au 14 décembre 2012 (date de sortie américaine du premier film, *Le Hobbit : Un Voyage Inattendu*), il existe encore 75 histoires sur *Le Hobbit* référencées sur le site d'archives de fanfiction le plus populaire : FanFiction.net (FF.net) et 105 histoires sur un autre site d'archives de fanfictions bien connu : ArchiveOfOurOwn.org (AO3), sachant qu'il est possible que certaines aient été supprimées entre temps. Au 23 juillet 2020, il en existe environ 12 400 sur FF.net et exactement 33 407 sur AO3. A titre comparatif il existait, entre août 2000 et le 19 décembre 2001 (date de sortie du *Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau*), 158 fanfictions du *Seigneur des Anneaux* sur FF.net (FF.net a été créé en 1998, AO3 n'a été créé qu'en 2008, donc il n'est ici pas possible de comparer les chiffres).

Mais dès la sortie du premier film, l'engouement est là ; en six mois, entre le 14 décembre 2012 et le 14 juin 2013, ce sont 3931 fanfictions qui sont mises en ligne sur AO3. Je pense que c'est en grande partie grâce aux changements opérés sur les personnages et la trame narrative

qui ont transformé une histoire pour enfant en une quête épique pour reconquérir une terre volée, menée par un héros romantique, Thorin Ecu-de-Chêne (ou Thorin Oakenshield, dans la version originale). En dehors de Thorin, les autres nains ont aussi une personnalité bien plus développée dans les films que dans les livres : les facétieux Fili et Kili, le brusque Dwalin, le sage Balin, l'amical Bofur, Bifur qui ne peut parler que Khuzdul (la langue des nains) à cause de la hache plantée dans sa tête, etc. Autant de traits de personnalité et de caractéristiques qui n'existent tout simplement pas dans l'œuvre de Tolkien où la principale caractéristique des nains semble être leur cupidité.

Ce trait de caractère est quelque chose qu'on ne peut pas passer sous silence lorsqu'on évoque *Le Hobbit*, ne serait-ce que parce que Tolkien lui-même reconnaissait avoir basé ces personnages, et leur forte attirance pour l'or et les bijoux, sur ses préjugés sur le peuple juif (Brackmann, 2010 : s. p.). A titre indicatif, voilà la citation qui m'a le plus marquée à la lecture du récit : "There it is: dwarves are not heroes, but calculating folk with a great idea of the value of money; some are tricky and treacherous and pretty bad lots; some are not, but are decent enough people like Thorin and Company, if you don't expect too much" (Tolkien, 1996 : 192). Il semble alors surprenant que l'article de Chris Larimore n'aborde pas cette corrélation entre le peuple juif et le peuple nain (2012 : 64-70). L'œuvre est donc ancrée dans l'antisémitisme, un écueil que Jackson a sagement évité ; les nains ne veulent pas uniquement récupérer le trésor dans Erebor, mais la montagne elle-même. Ils en ont été chassés par le dragon Smaug, ce qui a conduit leur peuple à l'errance. La référence à l'histoire juive et à l'exode est donc ici une référence positive ; la quête des nains est légitime, ils ne recherchent pas que le trésor mais la prospérité pour leur peuple. La cupidité joue néanmoins un rôle dans les films, mais elle est le fait d'éléments surnaturels, c'est l'influence de l'Arkenstone, et du dragon Smaug, qui pousse Thorin à la folie, et non pas une cupidité innée.

Selon mes propres observations et mes connaissances en matière de fandom¹, le succès des films, mais aussi le développement des personnages, sont à l'origine de l'augmentation très importante du nombre de fanfictions du *Hobbit*. Une théorie étant appuyée par une étude sur la réception des personnages du *Hobbit* menée sur des spectateurs norvégiens des films. Une donnée en particulier de cette étude m'a confortée dans mon idée : une large majorité (67.09%) de spectateurs qui avaient au moins un personnage préféré avaient pris part à des activités « faniques », parmi lesquelles on retrouve la réalisation de fanart ou fan vidéos, l'écriture de fanfiction, les débats autour des films, etc. L'article souligne même que le fanart et la fanfiction sont presque exclusivement pratiquées par des personnes qui attachent une importance particulière aux personnages, l'auteur de l'article utilise d'ailleurs l'expression "Character-Oriented", par opposition aux personnes "Non-Character-Oriented" (Välisalo, 2017 : 12-30). Il n'y a rien de surprenant à ça puisque la fanfiction est plus souvent centrée sur des personnages que sur un univers particulier. Par exemple, il n'est pas rare de trouver des fanfictions où les personnages sont reconnaissables (Bilbo, Thorin, Gandalf, etc.), mais ils n'évoluent plus dans leur univers de départ (La Terre du Milieu). Dans le langage de la fanfiction, ce type d'histoire sera catégorisé comme un « Univers Alternatif » / "Alternate Universe". Ainsi dans *Living After Midnight* de objectlesson, Bilbo est un étudiant sans histoires qui, sous l'impulsion de son conseiller Gandalf, loue pour l'été une chambre à Thorin et sa bande, qui font tous partie de

¹ Ce qui est désigné ici comme « fandom » est le phénomène global de la sous-culture des fans. Dans les faits, chaque univers possède son fandom : le fandom *Harry Potter*, le fandom *Supernatural*, le fandom *Star Wars*, etc. Bien sûr, il n'est pas rare qu'un fan fasse partie d'une multitude de fandoms, mais certains sont entièrement dédiés à un unique fandom.

plusieurs groupes de musique métal. À l'inverse, trouver une fanfiction qui se déroule en Terre du Milieu mais sans aucun personnage du canon (l'œuvre de base, ou œuvre primaire) est plus rare.

La plus grande importance accordée aux nains dans l'adaptation cinématographique de Peter Jackson se reflète aussi dans les fanfictions à travers une réflexion sur la culture naine. À titre d'exemple, de nombreuses fanfictions ont intégré les tresses des nains comme un élément intégral de leur culture, attribuant des significations précises à chaque coiffure : rang social, statut marital, appartenance à une guilde, etc. Cette diversité imaginée de coiffures et leurs significations ne sont pas sans rappeler l'importance attachée aux cheveux dans de nombreuses cultures africaines. Comme le note Shane White: "In African cultures, the grooming and styling of hair have long been important social rituals. Elaborate hair designs, reflecting tribal affiliation, status, sex, age, occupation, and the like, were common, and the cutting, shaving, wrapping, and braiding of hair were centuries-old arts" (White ; White, 1998 : 41). Ainsi, plusieurs auteurs de fanfictions cherchent à élaborer une « culture naine », à travers les coiffures mais aussi les rituels et même la religion. Il existe même un « tag » (une étiquette servant à décrire une fanfiction) intitulé "Dwarf Culture & Customs", qui contient 961 histoires (au 2 août 2020). Les nains ne sont donc plus des personnages en retrait dans *Le Hobbit*, servant de caution morale ou de faire valoir pour le héros Bilbo.

J'aborde la fanfiction écrite sur *Le Hobbit* avec un œil relativement extérieur, ne m'étant intéressée à ce fandom que récemment, mais je fais partie de la plus grande communauté des fanfictions depuis plusieurs années. Je me définis donc moi-même comme une « aca-fan », terme popularisé par Jenkins pour décrire un universitaire qui est aussi un fan, et qui étudie et théorise sur les fans et les fandoms. La trilogie du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson sort en 2001, 2002 et 2003, au début de mon adolescence, et j'ai lu ces romans de Tolkien entre la sortie du 2 et du 3. Peu de temps après, je découvre le monde de la fanfiction, sans jamais lire de 'Tolkienfic' (autre nom donné au fandom de l'œuvre entière de Tolkien). Puis sort la trilogie de films du *Hobbit*, alors que je suis jeune adulte (2012, 2013, 2014). Comme beaucoup, je les apprécie, mais ne peux m'empêcher de les comparer à la trilogie précédente, presque universellement considérée comme meilleure, l'utilisation des effets spéciaux numériques dans *Le Hobbit* étant notamment jugée comme outrancière par rapport à l'utilisation qui en est faite dans *Le Seigneur des Anneaux*. Le personnage rajouté de Tauriel, qui n'existe pas dans l'œuvre de Tolkien, fait lui aussi couler beaucoup d'encre à l'époque (en mal comme en bien, les personnages féminins étant rares dans l'œuvre de Tolkien), et on juge généralement cette adaptation comme moins fidèle à l'univers de Tolkien. Ce n'est que récemment que je découvre leur quantité sur AO3 (plus de 30000 histoires), et je ne suis pas surprise de découvrir le principal *pairing* (couple) : Bilbo/Thorin, une romance que je tente d'expliquer un peu plus loin.

C'est plus récemment encore que je réalise que je n'ai jamais lu *Le Hobbit* et j'en entame la lecture en me demandant quels éléments des fanfictions que j'ai pu lire jusqu'alors vais-je y retrouver. À ma grande surprise, quasiment aucun. Les fanfictions du *Hobbit* s'inspirent d'éléments des films de Jackson et de l'univers étendu de Tolkien, mais quasiment pas du tout du livre même du *Hobbit*. Sur AO3, si on enlève le tag « Le Hobbit – Jackson movies », il reste 2268 histoires (chiffre relevé le 29 juillet 2020) sur plus de 33 000, et sur ces 2268 histoires, plusieurs ne sont pas spécifiquement sur *Le Hobbit*, mais sur l'univers étendu de Tolkien (*Silmarillion*, *Le Hobbit*, *Le Seigneur des Anneaux*) et plusieurs autres font dès le début référence à des éléments du film qui ne sont pas dans le livre. Par exemple, dans le livre, Thorin arrive chez

Bilbo en même temps que Bifur, Bofur, Bombur, d'une manière comique : "He [Bilbo] pulled open the door with a jerk, and they all fell in, one on top of the other. More dwarves, four more!" (Tolkien, 1996 : 11). Alors que dans le film *Le Hobbit : Un Voyage Inattendu*, l'arrivée de Thorin se démarque de celle des autres nains, car il arrive en dernier, alors que tous les autres ont déjà eu le temps de manger et de ranger la vaisselle de Bilbo au son d'une chanson moqueuse envers leur hôte. L'arrivée tardive de Thorin rend l'ambiance immédiatement plus sérieuse, annonçant ainsi un personnage important. Ce passage est très souvent repris dans les fanfictions, même dans celles qui ne sont pourtant pas estampillées « Le Hobbit – Jackson movies ».

Reid et Elam soulignent que la transposition d'un roman en film est souvent présumée rapporter de nouveaux lecteurs au roman, mais que dans les faits, ce n'est pas forcément le cas : "While many who saw Jackson's films did read the novel, many did not, or found they did not enjoy the novels as much as they did the films" (2016 : s. p.). Peter Jackson a donc très certainement élargi le fandom du *Hobbit*, au vu des chiffres sur le nombre de fanfiction présentes dans le fandom avant et après la sortie du premier film de sa trilogie. Qu'il ait ou non conduit des spectateurs vers le roman de Tolkien est finalement une question subsidiaire, si l'on juge la qualité de son adaptation par l'engouement qu'elle a suscité, et qu'elle continue de susciter aujourd'hui. En effet, dans les six derniers mois, entre le 2 février 2020 et le 2 août 2020, ce sont un peu plus de 2 000 fanfictions qui ont été publiées sur AO3 dans le fandom du *Hobbit*.

Nous l'avons vu plus tôt, la fanfiction est avant tout une histoire de personnages que les auteurs mettent en scène dans une infinité de possibilités. Mais ce qui arrive le plus souvent aux personnages de fanfiction, c'est la Romance. Certains fans (aca-fans compris) distinguent la Romance – histoire d'amour hétérosexuelle – du Slash – histoire d'amour homosexuelle. Pour ma part, je considère le Slash comme une autre catégorie de Romance. Dans le fandom du *Hobbit*, le couple le plus fréquemment écrit est celui formé par Bilbo et Thorin (10013 histoires sur 33350 répertoriées sur AO3). La popularité du Slash dans la fanfiction est un phénomène qui apparaît avec les fanzines *Star Trek*. Le terme a même été inventé pour décrire le couple Kirk/Spock (Kirk 'slash' Spock décrit une relation romantique entre ces deux personnages).

Le Slash est un phénomène assez intéressant dans la fanfiction, car il est principalement le fait de jeunes femmes, souvent – mais pas toujours – hétérosexuelles, qui écrivent et lisent pourtant des histoires mettant en scènes des relations homosexuelles, majoritairement entre hommes. Cet étrange état de fait a éveillé la curiosité des chercheurs qui se sont demandé quel était l'intérêt pour ces femmes de lire de la *romance gay*, décrivant des corps qui ne sont pas les leurs et auxquels elles devraient avoir du mal à s'identifier. Green et Jenkins ont quant à eux argumenté que le Slash permettait à des personnes de toute orientation sexuelle d'explorer ensemble leurs différences et leurs ressemblances (2006 : 61-88). Le Slash est effectivement un genre très populaire. Pour reprendre les chiffres de AO3 – car le site permet facilement d'établir des statistiques – il existe six catégories d'histoires : F/F (romance entre femmes), F/M (romance entre homme et femme), M/M (romance entre hommes), Gen (la romance n'est pas le sujet de l'histoire), Multi (des romances de plusieurs genre sont présentes), Other (autre). Selon les chiffres de l'étude statistique mentionnée précédemment, les romances entre hommes représentent près de 50% du total des histoires (49.9% précisément). À titre comparatif, la catégorie « Gen » représente 26.4% des histoires, puis viennent les Romances F/M à 22.1%, les « FemSlash » (F/F) à 5%, les histoires « Multi » à 4.1%, et enfin la catégorie « Other » avec 1.8%.

En ce qui concerne plus précisément le fandom du *Hobbit*, le Slash M/M représente actuellement environ 55% des histoires, suivis par la catégorie F/M avec 25.9%, puis le « Gen » avec 23.9%, le « Multi » avec 5.1%, la catégorie « Other » avec 2.8% et enfin la catégorie F/F avec 2.6% (le total faisant plus de 100% car certaines histoires sont inscrites dans plusieurs catégories par leur auteur). Le couple le plus populaire est donc celui formé par Bilbo et Thorin avec environ 10 000 histoires (sur un peu plus de 33 000) qui leur sont consacré. Ce couple est l'alliance du personnage principal et de celui qui, depuis l'adaptation de Peter Jackson, bénéficie du statut de héros romantique. Beaucoup de couples populaires sont affublés de surnoms, celui-ci en possède même deux : Bagginshield (raccourci de Baggins et Oakenshield) et Thilbo (raccourci de Thorin et Bilbo).

Il est évidemment possible que les acteurs choisis pour interpréter Bilbo et Thorin (respectivement Martin Freeman et Richard Armitage) aient eu une influence sur la perception des fans. Concernant Martin Freeman, son rôle le plus connu est probablement celui du Dr John Watson, qu'il joue dans la série *Sherlock* créée par Mark Gatiss et Steven Moffat (diffusée entre 2010 et 2017 sur la BBC) aux côtés de Benedict Cumberbatch qui joue le rôle du célèbre détective. Dans cette série, comme dans les romans d'Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes et John Watson sont amis, bien que de multiples personnages les prennent pour un couple dans les deux premières saisons, créant ainsi un comique de répétition dans la série. Mais pour les fans, il n'y a rien de comique à cela, le couple Sherlock/John (le nom donné au couple est Johnlock) étant l'un des plus populaires dans les fanfictions (c'était même le couple le plus populaire en 2013). Les fans étaient donc déjà habitués à voir Martin Freeman comme un héros de romance homosexuelle ; il y a même quelques fanfictions décrivant une relation entre Bilbo et Smaug le dragon, un fait étonnant qui a pour cause la réunion des acteurs de *Sherlock*, Martin Freeman interprétant Bilbo et Benedict Cumberbatch prêtant sa voix à Smaug le terrible. Richard Armitage quant à lui, s'il ne bénéficiait pas de la même fanbase que son collègue, avait tout de même à son actif le rôle de Mr Thornton dans l'adaptation du roman d'Elizabeth Gaskell *North and South* (mini-série de quatre épisodes, réalisée par Brian Percival et diffusée sur la BBC en 2004). Un rôle de héros de romance au caractère sévère et renfermé, autrement dit l'interprétation que les fans ont de Thorin Oakenshield.

Cette interprétation homosexuelle d'une amitié masculine est tout aussi présente dans le fandom du *Hobbit* que dans celui du *Seigneur des Anneaux*, fandom dans lequel les deux couples les plus populaires sont Legolas/Gimli et Frodo/Sam. C'est une interprétation que Timmons avait fortement décriée, alors qu'il avait lui-même décrit la relation Frodo/Sam en termes assez évocatifs : "the support, companionship, and love that Sam and Frodo shared on the quest are hard to match" (2001 : s. p.). Timmons évoque pourtant le célibat de Bilbo et Frodo – une situation exceptionnelle chez les hobbits, où tous les autres hobbits sont soit jeunes, soit mariés et parents – et qui ouvre certainement la voie à une interprétation homosexuelle de ces deux personnages. Tolkien n'a certes pas volontairement écrit la relation Frodo/Sam comme homosexuelle, pas plus que celle entre Bilbo et Thorin, mais les interprétations des lecteurs ne sont pas soumises à la volonté de l'auteur. Aucune interprétation de lecteur n'est absolue, et la fanfiction reste avant tout un passe-temps qui n'a pas vocation à imposer une certaine lecture d'une œuvre. L'étude de la fanfiction permet néanmoins de constater les réinterprétations et relectures favorites d'une œuvre. C'est l'opinion même des auteurs de fanfiction (de Tolkienfic) interrogés qui s'accordent à dire à 95.2% que le fait d'écrire des fanfictions leur permet d'exprimer leurs opinions et interprétations sur le monde de Tolkien (Walls-Thumma, 2019 : s. p.).

Les personnages féminins sont peu nombreux dans l'univers de Tolkien, ce qui explique en partie pourquoi les femmes sont aussi peu représentées dans les fanfictions du *Hobbit*. Une exception assez notable est le personnage de Tauriel, créé pour la trilogie de Peter Jackson, qui permet une romance F/M assez populaire : le couple Kili/Tauriel (2159 histoires sur AO3), mais tout de même moins populaire que le couple incestueux Fili/Kili (2808 histoires sur AO3). Au sujet de l'inceste dans la fanfiction, certains articles en parlent dans le contexte d'un fandom précis, comme c'est par exemple le cas pour la série *Supernatural* (Tosenberger, 2008) ; mais il faudrait peut-être une étude entière et globale sur le sujet car des relations incestueuses sont présentes dans les fanfictions de nombreux fandoms (*Harry Potter*, *Supernatural*, *Twilight*, etc.).

Quand des personnages féminins sont représentées dans des fanfictions du *Hobbit*, il s'agit souvent d'un personnage originalement masculin (assez souvent Bilbo), qu'un auteur de fanfiction a choisi d'écrire au féminin. Le personnage de Bilbo Baggins est alors ré-imaginé en « Billa », « Bella », « Bilba », etc. L'occasion pour les auteurs d'explorer le monde de Tolkien sous un jour nouveau et d'imaginer les relations hétérosexuelles chez les hobbits ainsi que chez les nains. Il y a ainsi à ce jour près de 800 histoires mettant en scène une romance entre Bilbo et Thorin qui sont estampillées « F/M » car l'un des deux personnages est écrit en tant que femme, et environ 150 histoires Bilbo/Thorin qui sont catégorisées F/F car les deux personnages sont devenus des personnages féminins. Cette pratique de changer dès le départ le genre d'un personnage porte un nom : le *Gender-bending* – le *Gender-swapping* décrira plutôt une histoire au cours de laquelle un personnage, via un procédé magique le plus souvent, va se retrouver dans un corps dont le genre est différent du sien (Busse ; Lothian, 2017 : 57-77). Il est d'ailleurs intéressant de noter que Bilbo est parfois considéré comme un « héros féminin » (Karlsson, 2018), c'est-à-dire qu'il présente des attributs qui correspondent aux stéréotypes féminins : il est de petite taille, il ne connaît pas la guerre, et est plutôt associé à l'idée de confort et à la nourriture. Une interprétation du personnage qui va de pair avec la tendance (certes minoritaire, mais qui comptabilise tout de même près de 800 histoires dans un fandom largement dominé par le Slash) des fanfictions à changer le genre de Bilbo d'un hobbit mâle à une hobbit femelle.

L'étude des fanfictions a cela de pratique qu'elle permet de mettre en lumière la perception que les lecteurs, ou les spectateurs le cas échéant, ont d'une œuvre. Avec plus de 33 000 histoires, c'est tout autant de points de vue sur *Le Hobbit* qu'il est possible de lire, d'étudier et d'apprécier. Chaque fanfiction permet de voir la perspective d'un auteur et de ses lecteurs (à travers les commentaires mais aussi la popularité d'une histoire et donc son nombre de lecteurs), et en étudiant un fandom tout entier, on peut percevoir des courants de pensée, des réflexions sur une œuvre qui ne sont peut-être pas visibles ailleurs. Car la fanfiction a la forme hybride d'une observation personnelle, inscrite dans un milieu participatif, dont le but est de divertir. Il s'agit donc de tenter de plaire au plus grand nombre, tout en apportant sa pierre personnelle à l'édifice que constitue le fandom. S'il arrive qu'un fandom perde en popularité, grâce à l'Internet actuel, aucun ne disparaît jamais vraiment et chaque fandom possède donc une infinité de possibilités d'évolutions. L'occasion pour un Hobbit de faire quelques allers et retours dans notre imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE :

TOLKIEN, John R. R. ([1937] 1996). *The Hobbit*. London: Harper Collins.

* * *

BRACKMANN, Rebecca (2010). « Dwarves are Not Heroes »: Antisemitism and the Dwarves in J.R.R. Tolkien's Writing. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 28 3, Article 7, 85-106. Disponible à la page : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol28/iss3/7>. [Consulté le 29/07/20].

BUSSE, Kristina & LOTHIAN, Alexis (2017). Bending Gender: Feminist and (Trans)Gender Discourses in the Changing Bodies of Slash Fan Fiction with Alexis Lothian. In Kristina BUSSE, *Framing Fan Fiction: Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities* (pp. 55-77). Iowa: University of Iowa Press.

Centreoftheselights. (2013, août). AO3 Ship Stats 2013. Disponible à la page : <https://archiveofourown.org/works/16911123/chapters/39730371>. [Consulté le 04/08/20].

Centreoftheselights. (2013, octobre). AO3 Census: Demographics. Disponible à la page : <https://archiveofourown.org/works/16988199/chapters/39932349>. [Consulté le 04/08/20].

FRANÇOIS, Sébastien (2013). *Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur internet* (Thèse). Télécom ParisTech. Disponible à la page : <https://www.theses.fr/2013ENST0059>. [Consulté le 24/07/20].

GREEN, Shoshanna et al. (2006). Normal Female Interest in Men Bonking. In Henry JENKINS (coord.), *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (pp. 66-88). New York & London: New York University Press.

HAMMOND, Wayne G. (1996). The Critical Response to Tolkien's Fiction. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 21, 2, Article 34, 226-232. Disponible à la page : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol21/iss2/34>. [Consulté le 02/08/20].

JACKSON, Peter (2012). *Le Hobbit, Un Voyage Inattendu* [film]. Nouvelle-Zélande : Metro-Goldwyn-Mayer & New Line Cinema.

JACKSON, Peter (2013). *Le Hobbit, La Désolation de Smaug* [film]. Nouvelle-Zélande : Metro-Goldwyn-Mayer & New Line Cinema.

JACKSON, Peter (2014). *Le Hobbit, La Bataille des Cinq Armées* [film]. Nouvelle-Zélande : Metro-Goldwyn-Mayer & New Line Cinema.

KARLSSON, Hanna (2018). *Breaking the Gender Norms: Bilbo as the Feminine Hero in J.R.R. Tolkien's The Hobbit* (Thèse). Karlstads Universitet. Disponible à la page : <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kau:diva-66760>. [Consulté le 23/07/20].

LARIMORE, Chris (2012). The Problem of Greed in JRR Tolkien's *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*. *Plaza: Dialogues in Language and Literature*, 2, 2, 64-70.

MAGALHAES, Catherine (2015). *Le Hobbit*, roman et adaptation cinématographique ou l'appropriation par un public adulte d'une fiction jeunesse. *Strenae*, 8. Disponible à la page : <https://doi.org/10.4000/strenae.1379> [Consulté le 24/07/20].

Objectlesson. (2020, 20 juin). *Living After Midnight*. Disponible à la page : <https://archiveofourown.org/works/24462796/chapters/59037592>. [Consulté le 13/07/20].

REID, Robin A. & ELAM, Michael D. (2016). Authorizing Tolkien: Control, Adaptation, and Dissemination of J.R.R. Tolkien's Works. *Journal of Tolkien Research*, 3, 3 Article 1, 1-10. Disponible à la page : <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol3/iss3/1>. [Consulté le 23/07/20].

RIGA, Frank P. et al. (2014). From Children's Book to Epic Prequel: Peter Jackson's Transformation of Tolkien's *The Hobbit*. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 32, 2, Article 8, 99-118. Disponible à la page : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol32/iss2/8>. [Consulté le 23/07/20].

TIMMONS, Daniel (2001). Hobbit Sex and Sensuality in *The Lord of the Rings*. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 23, 7, Article 7, 70-79. Disponible à la page : <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol23/iss3/7>. [Consulté le 26/07/20].

TOSENBERGER, Catherine (2008). "The epic love story of Sam and Dean": Supernatural, queer readings, and the romance of incestuous fan fiction. *Transformative Works and Cultures*, 1. Disponible à la page : <https://doi.org/10.3983/twc.2008.030> [Consulté le 07/08/20].

VÄLISALO, Tanja (2017). Engaging with film characters: Empirical study on the reception of characters in The Hobbit films. *Fafnir: Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 4 (3-4), 12-30. Disponible à la page : <http://journal.finfar.org/articles/engaging-with-film-characters/> [Consulté le 27/07/20].

WALLS-THUMMA, Dawn M. (2019). Affirmational and Transformational Values and Practices in the Tolkien Fanfiction Community. *Journal of Tolkien Research*, 8, 1, Article 6, 1-38. Disponible à la page : <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol8/iss1/6>. [Consulté le 23/07/20].

WHITE, Shane & WHITE, Graham (1998). *Stylin': African American Expressive Culture from Its Beginning to the Zoot Suit*. Ithaca: Cornell University Press.

Réécrire l'Histoire : Marguerite d'Anjou, du monstre à la victime

Rewriting History: Margaret of Anjou, from Monster to Victim

FLORENCE FIX

Université de Rouen

Mots-clés

Marguerite d'Anjou ;
Pixérécourt ; La
Harpe ; mélodrame ;
guerres civiles.

Keywords

Margaret of
Anjou;
Pixérécourt; La
Harpe;
melodrama; civil
wars.

Marguerite d'Anjou, Française devenue reine d'Angleterre, fut une femme puissante du moyen âge, qui mena bataille pour défendre la couronne de son fils unique. Shakespeare la qualifie de sorcière ayant contribué à la guerre civile britannique, la guerre des Deux-Roses. Les réécritures françaises de ce personnage historique deux siècles plus tard modifient complètement ce portrait critique. Jolie femme qui aime la séduction et le pouvoir, chez l'Abbé Prévost, reine digne de respect chez le tragédien La Harpe, elle est une malheureuse victime chez Pixérécourt et Meyerbeer. L'interprétation dépend du registre adopté (roman, tragédie, mélodrame) dans lequel se lisent les préoccupations du temps. La représentation des femmes et la conception du pouvoir à l'époque de la réécriture y jouent un rôle majeur.

Margaret of Anjou was a powerful 15th century woman; poor and landless, the French-born princess became Queen of England by marrying Henry VI. Since the King was prone to attacks of dementia, she took up arms to defend her only son's right to the throne. Shakespeare sees her as a sorceress, holding her responsible for the civil war. Rewriting her story two centuries later, French authors tend to rewrite history as well. She is a pretty seductress, an adventurer who loves power, according to Abbé Prévost. She embodies an illegitimate queen although worthy of respect in La Harpe's tragedy. As for the composers of melodramas and operas Pixérécourt and Meyerbeer, they depict her as an unfortunate victim. Interpretation depends on whether the text is a novel, a tragedy or a melodrama. It depends too on how women and power are seen in the writing context.

« Le courage extraordinaire de Marguerite, ses succès, ses malheurs, son caractère toujours supérieur à sa fortune, sont faits pour intéresser, soit dans une histoire, soit dans une tragédie, soit dans un mélodrame » (Pixérécourt, 1971 : 586). Cette Marguerite que le critique théâtral du *Journal des débats*, Julien Louis Geoffroy, présente en 1810 en figure toute destinée à la réécriture, adaptable à toutes les registres, ce n'est pas Marguerite de Valois, la célèbre reine Margot immortalisée par Alexandre Dumas, mais Marguerite d'Anjou, nièce du roi français Charles VII, dont le mariage avec Henri VI d'Angleterre au milieu du XV^e siècle, était censé mettre fin à la guerre de cent ans entre la France et l'Angleterre. Dépeinte par Shakespeare au XVI^e siècle comme une

nouvelle Hélène de Troie, n'ayant apporté que la discorde entre les deux pays, elle revient en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, « tranquille en son adversité » (La Harpe, 1814 : 1), dans des pièces qui célèbrent « la courageuse Marguerite » (Pixérécourt, 1971 : 594), injustement persécutée par les Anglais. La réinterprétation d'une figure historico-littéraire du Moyen Âge à la modernité nous invite ainsi à aborder la réécriture sous l'angle de la redistribution de ses enjeux politiques. S'agissant d'un personnage de reine combattante, les questions d'autorité, d'exemplarité et de représentativité sont essentielles : la réécriture répond à un impératif d'explication et d'actualisation inféodé aux débats du présent sur le pouvoir. Elle implique l'infléchissement d'une figure historique (ici, une reine considérée en son temps comme une usurpatrice) vers la représentation qu'en a l'époque qui s'en empare (une victime, une femme malheureuse) et y superpose une symbolisation idéologique.

Falsification de l'Histoire

Réécrire l'histoire de Marguerite, princesse française et reine d'Angleterre du XV^e siècle, c'est réécrire l'Histoire des deux pays en adoptant un point de vue et en défendant une interprétation du conflit. Il en va d'enjeux nationalistes et patriotiques : jeune fille ambitieuse, dans la première partie d'*Henri VI* (1592) de Shakespeare, elle prend violemment les armes à la place de son faible époux afin de défendre le droit au trône de leur fils unique. Dans un cycle de pièces écrites à la gloire d'un Royaume-Uni enfin apaisé après des décennies de guerre, les Français sont qualifiés de « nécromants et sorciers », Jeanne d'Arc de « sorcière de malheur » et de « nouvelle Circé ». Dans le même ordre d'idées, le personnage nommé Margaret est une Française sans le sou, fourbe et adultère. Rien d'étonnant à ce que Marguerite rajeunisse et s'assagisse nettement dans les tragédies et mélodrames français deux siècles plus tard. « Reine cruelle », « femme barbare » (La Harpe, 1814 : 66), dont les Anglais reconnaissent toutefois la bravoure au combat dans la tragédie, tandis qu'il s'agit rien de moins que d'« exterminer ces farouches insulaires » (Pixérécourt, 1971 : 628) dans le mélodrame qui la consacre en victime, Marguerite gagne en talents, en séduction et en qualités en revenant sous forme fictionnelle en France.

Le processus de réécriture et de littérisation passe d'un côté à l'autre de la Manche par un écrivain dont on oublie parfois aujourd'hui qu'il fut un ardent vulgarisateur de la culture britannique en France : l'abbé Prévost, auteur de *Manon Lescaut* (1731), que Louis-Sébastien Mercier qualifie de « copiste éternel », qui « ignore la langue de Milton et de Shakespeare, et qui ne sait pas même la sienne » (Mercier, 1801 : xv), prétend s'appuyer uniquement sur des sources anglaises pour rédiger son *Histoire de la reine Marguerite* (1740). Il diffuse en France le portrait d'une femme sans fortune mais si belle qu'elle est convoitée par le roi d'Angleterre, par son émissaire, Suffolk, et par son neveu et rival, le Duc de Gloucester. D'Hélène de Troie la maléfique, la reine glisse vers Iseult la passionnée. Si le romancier reste en cela captif d'une représentation de Marguerite comme métaphore, voire source, de la guerre civile en Angleterre, il contribue d'ores et déjà à installer en France l'image d'une femme injustement malmenée.

L'abbé Prévost produit une *Histoire* en quatre volumes relatant la vie de Marguerite de son mariage à son décès, non sans approximations ni digressions nombreuses. La Harpe et Pixérécourt opèrent une réécriture trans-générique, passant du long texte en prose documenté à la pièce de théâtre. Le premier rédige une tragédie jouée au Théâtre-Français en 1763, le second un mélodrame représenté au théâtre de la Gaîté en 1810. La transformation du matériau historique en matériau fictionnel implique un resserrement de l'action sur un moment de la vie du personnage, infléchissant l'histoire vers l'anecdote. En lieu et place d'une trajectoire

politique longue, faite d'intrigues, d'alliances, de revirements, une tension agonistique concentrée sur quelques jours de la vie d'une jeune reine. Il en découle des arrangements avec les faits historiques. Afin que Marguerite apparaisse sur la scène du mélodrame comme une veuve éplorée, en 1462 lors d'une bataille décisive, Pixérécourt prétend son mari Henri mort poignardé et leur fils trop jeune pour défendre ses droits, alors que le roi fut assassiné, tout comme son fils, en 1471. « La supposition de sa mort devenant favorable à mon drame, j'ai cru pouvoir me permettre ce léger anachronisme » (Pixérécourt, 1971 : 604), indique l'auteur en note. Pourtant il ne s'agit pas que d'anachronisme mais d'une interprétation, liée à la nécessité formelle du pathos : présenter Marguerite comme une veuve en péril revient à valider sa légitimité à la couronne. Le mélodrame prend clairement parti pour la reine et présente son adversaire comme un dangereux rebelle. Il invente à Marguerite un chef d'armée français épris d'elle et condamne Gloucester, son rival prétendant à la couronne, à mourir brûlé dans l'incendie qu'il avait préparé pour elle. L'Histoire est manipulée afin de répondre aux exigences du registre de réécriture : dans l'histoire que l'abbé Prévost lui consacre, Marguerite est une aventurière adroite, qui tire parti de l'indécision de son époux pour servir ses intérêts. Le roi d'Angleterre Henri VI, autre Des Grieux, se laisse mener par la belle ambitieuse française. Dans la tragédie, « un drame de la plus grande simplicité » (La Harpe, 1814 : vii) selon son auteur, elle est une veuve désolée qui ne participe guère aux intrigues politiques ; toute « reine terrible » (36) qu'elle soit, aux yeux de ses adversaires, l'action se joue ailleurs, entre hommes, c'est-à-dire entre le fidèle Warwick et le roi Édouard qui le déçoit. Dans le mélodrame enfin, elle n'a d'yeux que pour son jeune fils, que ses ennemis veulent assassiner. Comme il se doit dans ce genre pathétique, les traîtres périssent d'une façon spectaculaire, dans l'effondrement d'un pont ou l'embrasement d'une forêt, et l'innocence persécutée est sauvée par une intervention providentielle. Relecture approximative et souvent factuellement fautive du passé pour qu'il offre matériau fictionnel adaptable aux exigences romanesques ou théâtrales du présent, l'événement historique se plie ainsi à tous les compromis, jusqu'à l'erreur assumée. De la femme qui mena des armées, fut sans pitié envers ses ennemis capturés, le mélodrame fait une malheureuse digne de compassion. Conformément aux principes conservateurs qu'il défend, le mélodrame montre que la détresse est une épreuve utile, une « école de l'adversité » (Pixérécourt, 1971 : 604), propre à exalter les tempéraments et les vertus. La guerre de Cent Ans et la guerre des Deux-Roses ne forment plus alors qu'un arrière-plan confus dont le désordre sert à mettre en évidence la rigueur morale des protagonistes. « Ce sont les circonstances qui font les héros » (642) : la formule est réversible, les héros font les circonstances, car le dramaturge crée de toutes pièces les conditions d'émergence de valeurs et de gestes héroïques.

L'événement historique entre également en collision avec les préoccupations politiques du présent d'écriture. Les pièces de Pixérécourt et de La Harpe sont produites à cinquante ans l'une de l'autre : période pendant laquelle la France passe, avec la césure de la Révolution française, de la monarchie à la République, de la République à l'Empire. En outre, la guerre franco-anglaise (1778-1783) puis l'opposition du Royaume Uni aux aspirations napoléoniennes font du voisin Outre-Manche plus que jamais une « perfide Albion ». Aussi la perception et la représentation de la guerre civile anglaise du XVI^e siècle font largement les frais de l'actualité du XIX^e siècle. Aux sources de ses malheurs, Marguerite dénonce « la coupable mobilité d'un parlement toujours prêt à se ranger du côté du plus fort » (Pixérécourt, 1971 : 603) et l'inconstance du peuple, propos peu vraisemblables pour une souveraine anglaise médiévale, mais auquel le public du théâtre français de 1810, à l'apogée du Premier Empire, ne peut

qu'être sensible. Le peuple chez La Harpe est instrumentalisé dans le discours de la reine comme une menace adressée à son rival. La versatilité de la populace pourrait l'amener en effet à servir ses intérêts contre le Duc :

Songe que dans ces murs un peuple factieux,
Toujours prêt à pousser un cri séditieux,
Cruel dans ses retours, extrême en ses offenses,
Peut encore à mon cœur préparer des vengeances,
Et m'offrir un plus sûr et plus facile appui,
Que ces Rois toujours lents à s'armer pour autrui. (1814 : 10)

La critique de La Harpe ne va pas contre les Anglais mais contre un pouvoir abusif : Marguerite et d'autres personnages de la pièce sont victimes de la légèreté du souverain. « L'Anglais environné du meurtre et des ravages » (13) est un peuple meurtri par l'ambition démesurée de la noblesse, qui après avoir mené un conflit d'un siècle contre la France, dérive en une guerre civile. L'auteur quelques années plus tard d'un *Éloge de Charles V* (1767) et d'un *Éloge de Henri IV* (1769) est partisan d'une monarchie éclairée et d'un pouvoir tempéré par la représentation parlementaire. Aussi noircit-il le portrait d'Édouard IV en monarque intransigeant : la tragédie montre qu'il trompe ses plus fidèles serviteurs. En revanche, Pixérécourt, qui écrit sous l'Empire alors que le Royaume-Uni est ennemi de Napoléon, valorise un pouvoir fort et critique l'ingratitude des Anglais envers la reine d'origine française. Le mélodrame célèbre une armée valeureuse entièrement dévouée, à l'instar des célèbres grognards. Napoléon, vainqueur d'Austerlitz, d'Iéna, de Friedland, et de Wagram ne connaît pas encore le déclin : les spectateurs français de 1810 voient ainsi sur la scène populaire qu'est le théâtre de la Gaîté, spécialisé dans les mélodrames à grand spectacle et grands sentiments, exalter la loyauté d'une armée envers sa souveraine : « Tous marchent vers Londres pour vous y faire couronner aux acclamations universelles de l'armée et des nombreux sujets qui vous sont demeurés fidèles » (Pixérécourt, 1971 : 671). Aux spectateurs qui ont connu la Révolution française, le mélodrame offre « un catalogue de solutions consolatoires » (Eco, 1993 : 20) dans lequel, comme l'indique un personnage à son adversaire, « tout le sang que tu auras versé retombera goutte à goutte sur ta tête coupable » (Pixérécourt, 1971 : 651). Quant au brigand qui vient en aide à une reine en lui disant « Vous avez daigné me fournir l'occasion de réparer mes torts envers la société » (655), il valorise la marginalité, pour peu que celle-ci soit temporaire et s'engage à revenir dans le giron de l'ordre.

La reine Marguerite, telle que représentée par le mélodrame français, incarne la raison d'État contre la rébellion, le respect des accords conclus, fussent-ils arbitraires, contre l'inattendu. Quoique son adversaire ait des raisons objectives de prétendre à la couronne, elle est dépeinte comme seule légitime et s'adresse à lui en ces termes, revendiquant la violence étatique : « Ton père était un rebelle, il mérite son sort ; et tu me prouves aujourd'hui que je fus coupable envers l'État, en ne faisant point partager son supplice à ton frère et à toi » (Pixérécourt, 1971 : 668). Cet imaginaire qui veut que le Moyen âge soit un temps de cruauté et de chaos confirme la difficulté pour en faire une tragédie : celle de La Harpe ne porte d'ailleurs pas directement sur Marguerite, mais sur « l'âme grande et sensible de Warwick » (La Harpe, 1814 : ix), ce « héros infortuné » (Prévost, 1740 : 6) en butte à l'ingratitude des puissants. Celle

de Louis de Cahusac¹, également intitulée *Le Comte de Warwick*, tragédie rédigée vingt ans avant celle de La Harpe, en 1742, ne passa pas la première représentation et ne fut jamais publiée. Le rebelle, le proscrit qui font les belles heures du théâtre romantique ne sont pas encore bienvenus dans des pièces qui composent avec la censure d'État. Face à l'injustice du pouvoir, le loyal Warwick, qui se décrit comme « l'arbitre, la terreur et le soutien des rois » (La Harpe, 1814 : 16), choisit le sacrifice plutôt que la contestation et accepte la mort. L'éloge du « peuple généreux » ou « peuple citoyen » qu'est la nation britannique a des accents d'exaltation parlementariste que l'on ne retrouve évidemment plus sous la plume de Pixérécourt, plus conservateur et plus circonspect quant aux aspirations à contrecarrer un pouvoir fort. Dans la tragédie, Marguerite se trouve en retrait, personnage secondaire émergeant parmi les nombreuses preuves du désordre du roi. Son ambition ne relève pas vraiment de l'*hybris*, elle est plutôt la marque du manque de consistance de son époux, incapable de contenir les ambitions des nobles et d'entendre les désirs du peuple, « Henri, dans la langueur, tombé presque en naissant/ Et d'une épouse altière esclave obéissant » (La Harpe, 1814 : 16). Égoïste comme tous les nobles chez La Harpe, elle n'a guère de singularité. Victime du pouvoir, elle est en revanche sur le devant de la scène émotionnelle que compose le mélodrame de Pixérécourt.

Réécriture et emprunt

Une anecdote mise en relief par le livre de l'abbé Prévost relate que la reine, perdue en forêt, impressionna tant par sa dignité et sa noblesse un bandit qu'il lui laissa, ainsi qu'à son fils, la vie sauve. Pixérécourt ne manque pas d'y consacrer tout un acte d'une pièce concentrée sur les émotions et les valeurs humaines. Réfugiée aux frontières de l'Ecosse, cachée dans une forêt encerclée par ses ennemis, Marguerite, comme toute héroïne de mélodrame, y rencontre l'inlassable péril de toute jeune femme vulnérable, le brigand. Les forêts des mélodrames sont en effet invariablement des espaces où urbanité et sauvagerie entrent en collision, offrant l'occasion de révéler la porosité des valeurs. Le brigand n'est pas un irrécupérable malfrat : il n'a été poussé à la marginalité que par l'injustice dont il a été victime : « Cet acte d'iniquité m'inspira la haine la plus violente, et me fit embrasser le vil métier que j'exerce. À ce titre, je dois te haïr et me venger. Mais j'oublie tout en te voyant malheureuse ; dispose de moi et de ceux qui m'accompagnent » (1971 : 641). Dans l'idéologie fortement moralisatrice du mélodrame, la faute est pardonnable dès lors qu'elle n'est qu'également temporaire dont la responsabilité est dirigée vers un tiers antérieur à l'intrigue. Poussé au crime par le spectacle de l'injustice, le bandit revient à la vertu par le spectacle de la dignité. Un roi méchant l'a jeté dans la forêt, une reine malheureuse l'en fait sortir. À l'issue de la pièce, tous se dirigent vers Londres afin de recouvrer leurs droits.

Le mélodrame a pour idéal le bonheur domestique : aussi l'exilé, le voyageur ou le proscrit sont-ils des figures victimaires, qui n'aspirent qu'à revenir au logis. À peine sort-on de chez soi qu'on est la proie de toutes les catastrophes. Une Marguerite esseulée, épuisée, portant son enfant dans ses bras, s'inscrit dans la longue liste de distribution des rôles théâtraux féminins qu'un jaloux, un espion ou un traître condamnent à une détresse édifiante. Des actrices de renom au XIX^e siècle se spécialisent dans ce registre lacrymal et « l'emploi des princesses innocentes, malheureuses et persécutées » est alors très disputé, selon un critique ironique, par « une foule de prétendantes aux honneurs du martyr mélodramatique » (Castel, 1829 : 204).

¹ Cahusac est davantage connu pour avoir été le librettiste de Jean-Philippe Rameau que pour son activité d'auteur dramatique.

Dans *Marguerite d'Anjou*, Mlle Bourgeois, « actrice qui dans sa jeunesse, faisait le coup de sabre comme le coup de poing, et qui a tué plus d'hommes en sa vie que le plus intrépide de nos grenadiers » (204) campe une mère inquiète qui a besoin d'une aide masculine pour se défendre. Le motif inspire des peintres néoclassiques comme François Dubois, auteur d'un *Marguerite d'Anjou prise par les brigands* (1832) ou Eugène Devéria avec un *Marguerite d'Anjou, reine d'Angleterre, protégeant son fils Édouard, prince de Galles, pendant la guerre civile*. La reine est dépeinte dans une posture passive et protectrice, qui occulte totalement la part active que le personnage historique a prise aux conflits.

La perte en forêt constitue l'un des passages obligés de la détresse féminine, très identifiables par les spectateurs qui s'attendent à tout moment à ce qu'un personnage de femme vulnérable soit sauvé de la noyade, de l'incendie, de l'assassinat par un inconnu galant homme. La rencontre avec le farouche brigand donne raison à l'inquiétude générée par le lieu sauvage mais l'invalide immédiatement par le recours aux valeurs de l'entraide et du respect. Chez Pixérécourt, le brigand, qui s'éprend de Marguerite au premier coup d'œil et s'offre à la servir, se nomme Carl, clin d'œil qui ne peut manquer de flatter le public d'un spectacle populaire se piquant de culture savante. La pièce de Schiller *Les Brigands* (*Die Räuber*), créée en Allemagne en 1782, avait eu un retentissement considérable en France dès l'année suivante et avait ouvert la voie à une série de brigands de théâtre au grand cœur et aux idées républicaines. L'opposition des frères ennemis, Karl et Franz Moor, dont l'un est un brigand et l'autre un usurpateur, consacre la floraison de drames portant sur la légitimité individuelle. Variation d'Abel et Caïn, Karl et Franz se disputent l'héritage paternel : le fils répudié, devenu brigand, se révèle porteur de valeurs humaines fortes, plus importantes que les valeurs financières et nobiliaires dont se réclame son cadet. La réécriture mélodramatique que donne Pixérécourt de la vie de la reine Marguerite entrelace les sources : à l'abbé Prévost, il emprunte la rencontre entre la reine et le brigand, qui ne se trouve pas chez Shakespeare, à Schiller le prénom du bandit par dépit. Il en résulte un maillage entre culture populaire et culture savante, jeux comiques et exaltation morale. Carl, le brigand amoureux, s'allie à un médecin gascon, personnage comique, pour sauver une reine d'Angleterre née princesse de Lorraine et de Bar. Cette combinaison de références produit également un effet d'écho, de redoublement des enjeux agonistiques : Carl comme Marguerite sont victimes d'usurpateurs ; l'un comme l'autre ne sont considérés comme des marginaux que par des envieux désireux de ternir leur image. Le mélodrame invite le spectateur à se méfier des apparences : la femme perdue en forêt, le bandit menteur ont au fond un cœur d'or. En revanche, le duc lourdement armé, au verbe haut, n'est pas fiable. Sa splendeur manifeste doit être comprise comme un artifice et une malhonnêteté. Le mélodrame est coutumier de cette structuration en miroir qui offre à ses spectateurs la satisfaction d'une lecture consolatrice. Il en va de même du traître, invariable comparse du pouvoir abusif. Dans la pièce de Pixérécourt, il répond, comme Carl, à un nom de consonance allemande, Stoffel. Il n'est pas vraisemblable qu'un tel personnage soit allié aux York contre les Lancastre dans une forêt du Moyen âge anglais, mais pour un mélodrame de 1810, il fait pleinement l'affaire. La germanophobie est alors encouragée par le régime impérial qui a ravivé la suspicion forgée lors de la Révolution Française contre le voisin outre-Rhin susceptible d'œuvrer au retour de la monarchie. Aussi les traîtres de mélodrame ont souvent des noms à consonance allemande. Dans *La Femme à deux maris*, grand succès de Pixérécourt en 1802, une femme est affligée d'un premier mari traître à la patrie et violent envers elle, nommé Isidor Fritz, quand son second époux, vertueux colonel au service de l'Empereur, porte un nom indiquant la loyauté sacrificielle, Édouard, comte de Fersen. Patriotique et nationaliste, le mélodrame n'en a pas

moins une conception universaliste des valeurs humaines et des émotions qui autorise les schémas actantiels les plus improbables historiquement. Des personnages de médecin gascon, de brigands écossais et de mercenaires français peuvent s'allier, pour peu qu'ils soient tous épris de la même femme, contre un noble britannique et un traître allemand.

En effet, en réécrivant, un écrivain tisse son objet de ses propres croyances autant que de ses lectures et influences. Rédigeant une tragédie qu'il aspire à voir représenter à la Comédie-Française, La Harpe s'inscrit dans le sillage des œuvres qu'impliquent ce registre et ce lieu. Réflexion sur l'abus de pouvoir, l'ingratitude ou la loyauté des souverains, *Le comte de Warwick* a des accents cornéliens. Lorsqu'Élisabeth supplie le roi de se montrer magnanime envers Warwick qui a changé de camp en ces termes « Osez lui pardonner. Pour punir une offense, / La générosité peut plus que la vengeance » (La Harpe, 1814 : 41), on croirait entendre Livie face à Auguste, dans *Cinna* de Corneille. Dénonçant un pouvoir abusif et offrant l'éloge d'un peuple aspirant à la liberté, la pièce ressemble aux tragédies d'inspiration romaine qui puisent parmi les souverains injustes comme Néron ou les souverains convertis à la clémence comme Auguste matière à réflexion sur la nécessité d'un pouvoir équilibré, capable de « le punir à force de bienfaits » (59).

L'Anglais, indépendant et libre autant que brave,
Des caprices de cour ne fut jamais esclave.
Nous ne l'avons point vu régler jusqu'à ce jour
Sur la faveur des rois sa haine ou son amour.
Contre un tel préjugé son âme est aguerrie ;
Souvent contre le trône il défend la patrie » (30),

écrit le tragédien. Le roi voit le pouvoir comme un fardeau et désavoue une alliance avantageuse pour son pays en faveur d'une passion amoureuse : il refuse d'épouser la sœur du roi de France car il est épris d'une veuve anglaise désargentée. Dans la tragédie, les égarements sentimentaux du roi sont la marque d'un pouvoir immérité et contestable. Dans le mélodrame, ce sont ces mêmes émotions qui garantissent la légitimité du pouvoir : Marguerite mère et épouse a tous les droits face à ses rivaux. En d'autres termes, le registre littéraire adopté – tragédie ou mélodrame –, encastré dans un régime de croyance – confiance en la monarchie parlementaire éclairée ou valorisation d'un pouvoir impérial fort – détermine une interprétation idéologiquement appuyée des personnages historiques. Condensé d'histoire européenne manipulée, condensé d'histoire littéraire aussi, parfois jusqu'au pastiche involontaire, la réécriture engage une représentation du pouvoir.

Femmes de pouvoir

Le personnage historique de Marguerite, épouse française d'un roi britannique soumis à des crises de démence, prit à plusieurs reprises les armes contre le duc d'York qui menaçait de s'emparer du pouvoir royal. Elle défendit sur le champ de bataille les droits de succession de son fils unique, considéré par ses adversaires comme illégitime, et libéra son époux emprisonné. Petite-fille de Yolande d'Aragon, femme d'intrigues et de pouvoir très indépendante, qui assura le prestige de la maison d'Anjou tantôt à l'encontre des intérêts du roi de France, tantôt en alliance avec lui, c'était une femme de la fin du Moyen âge, guerrière et stratège. Fondatrice du Queens College de Cambridge en 1448, menant guerres et intrigues, elle apparaît même, chez Shakespeare, capable de tuer un enfant et de se moquer du père en deuil.

Modèle d'intransigeance et de ténacité dont se souvient le romancier Walter Scott dans *Anne of Geierstein or The Maiden of the Mist*, que la traduction française retient couramment sous le titre de *Charles le Téméraire* en 1829, lorsqu'il la dépeint en forte femme, elle prête inévitablement à une interprétation genrée. Son opiniâtreté et sa bravoure la font reconnaître aujourd'hui comme une vaillante combattante. Une adaptation télévisée récente de la *Henriade* (*The Hollow Crown*, Sam Mendes, 2012) met particulièrement l'accent sur la cruauté et la détermination d'une Margaret montrée comme une femme en armure tuant à l'arme blanche ses adversaires et faisant placer leurs têtes sur des piques. Mais la lecture romantique modifie la revendication en consternation, l'intrigue politique en intrigue sentimentale. Chez l'abbé Prévost, c'est une coquette qui joue des hommes pour conserver le pouvoir ; chez Pixérécourt, c'est une mère qui convainc des hommes d'assurer le pouvoir à son fils. Il n'est jamais question d'elle en tant que guerrière, stratège ou femme politique.

Il est utile à cet égard de considérer les autres personnages féminins utilisés dans les intrigues ainsi réécrites. Marguerite s'inscrit chez l'abbé Prévost dans une constellation de femmes de cour ambitieuses qui ne sont pas sans ressemblances avec la célèbre Manon Lescaut du même auteur ; la reine n'est pas la seule femme de l'*Histoire* à être « aussi dangereuse par la beauté que par les artifices » (1740 : 96) et le traducteur de *Pamela ou la vertu récompensée* de Samuel Richardson se plaît à composer des portraits de femmes qui, comme Pamela, usent de leurs charmes pour réussir. Anne Neville, Eleonor Cobham, personnages historiques, sont de jolies femmes intrigantes et irrésistibles. En revanche, chez Pixérécourt, le personnel dramatique féminin se trouve réduit à deux figures : le chef de guerre épris de Marguerite est marié à une femme fidèle qui le rejoint, travestie en jeune soldat, sur le champ de bataille. Nécessaire à la composition finale et chorale qui clôt tout mélodrame, la loyale épouse offre l'occasion à la reine de s'effacer devant tant de dévouement et à l'époux de reconnaître publiquement le triomphe de la vertu. La scène finale de l'opéra qu'en tire Meyerbeer en 1820, *Margherita d'Anjou*, fut un triomphe à la Scala de Milan. Enfin La Harpe, lecteur de Shakespeare et de Racine, isole Marguerite comme émouvante figure de la veuve prisonnière, soucieuse de la survie de son unique enfant. Avec l'hypotypose « Votre fils, cet objet de vos soins, de vos pleurs,/ Traîne, loin des regards d'une mère avilie,/ Sous les yeux des tyrans son enfance asservie » (1814 : 2), le tragédien s'essaye manifestement à suivre l'exemple d'*Andromaque* (1667) ou de *Britannicus* (1669) de Racine qui sont encore un siècle plus tard les modèles du genre. Le roi rival de Marguerite et de son époux, nouveau Néron, est un « astre sanglant » (13) inconstant et dangereux. Warwick, qui fait les frais de l'aveuglement politique du souverain, donne à sa propre épouse Marguerite en exemple. Alors que sa compagne propose de supplier le roi en sa faveur, il lui conseille plutôt de prendre les armes : « Égalez son courage, osez braver un roi » (52). Ennemi de la reine, il n'en éprouve pas moins du respect pour elle et reconnaît son ardeur au combat. Cela ne signifie pas pour autant que la pièce ait des accents proto-féministes : il revient à une femme, l'épouse de Warwick, de considérer le ralliement à Marguerite comme une aberration : « À servir une femme il est donc descendu !/ Tu l'emportes sur nous, trop cruelle ennemie !/ Je cède en gémissant à ton fatal génie./ Il est de ton destin d'accabler mon pays » (60). Femme fatale, Marguerite l'est, soit en tant que stratège manipulatrice (dans la tragédie), soit en tant que veuve séduisante (dans le mélodrame) : son désir de pouvoir est toujours entaché de stéréotypes.

Ainsi, en faire une jolie femme dont la beauté renversante pousse invinciblement des soldats français et des brigands écossais à défendre ses intérêts n'est pas seulement un contresens historique. C'est une réappropriation du passé par le présent. « La plus malheureuse

des reines, des épouses et des reines », comme l'indique une plaque commémorative du château de Souzay à Dampierre sur Loire, est une création du XIX^e siècle. Si ce n'est pas dans ce manoir, restauré dans le style néogothique au XIX^e siècle que la reine exilée mourut en 1482, mais dans un château voisin, la construction de son image passe aussi par ce geste de redistribution du patrimoine monumental. La légende de Marguerite d'Anjou s'inscrit, quatre cents ans après sa mort, dans la célébration d'une coquette rassemblant autour d'elle « tous les hommes braves, déterminés et amants de la beauté » (Pixérécourt, 1971 : 596). Il n'en va pas seulement d'une représentation du féminin, mais de la nation française, les Français « défenseur du beau sexe » (604). Écartant le fait que les guerres médiévales furent surtout l'affaire de mercenaires, l'auteur de mélodrame présente les conflits comme des engagements consentis afin d'aider la veuve et l'orphelin. De la conscription obligatoire, il n'est pas davantage question : des hommes braves volent spontanément au secours d'une femme vertueuse en danger, des brigands à sa vue se convertissent à l'honnêteté et à la loyauté. Dépeinte comme une épouse éplorée d'un roi assassiné, en passant sous silence les désaccords des époux et la démence du roi, protégeant un enfant vulnérable, Marguerite reine médiévale devient une ménagère inquiète, « mère infortunée » (624) à la dimension quasi mariale.

Son destin toutefois ne diffère pas de celui de nombreuses aristocrates européennes de son temps, qui prirent les armes, exercèrent des régence pour leurs fils au berceau et intriguèrent afin de conserver le pouvoir. En faire une victime, une mère inquiète, désireuse de protéger son fils, éprise d'un époux emprisonné, relève d'une conception beaucoup plus tardive de la maternité et de la féminité. La Marguerite de mélodrame n'envisage jamais le pouvoir en soi, mais uniquement par délégation : si elle lève une armée, c'est parce que son époux ne peut plus le faire, et parce que son fils ne le peut pas encore. Comme Roxane au siège d'Arras dans le *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, Marguerite enflamme les troupes à se battre et s'offre en récompense au chef d'armée. « Si je recouvrais ma couronne et qu'il me fût permis de la partager avec vous, je croirais ne pouvoir mieux servir ma nation qu'en m'associant un héros qui mettrait son bonheur et sa gloire à défendre mes droits » (611). Veuve dans la pièce de Pixérécourt, elle peut certes envisager un remariage : il est toutefois peu probable qu'une fois revenue sur le trône britannique, Margaret aurait fait l'erreur politique d'épouser un chef de guerre français.

L'abbé Prévost rappelle à ses lecteurs, afin de justifier le comportement de Marguerite d'Anjou, « qu'on était dans un siècle où les fameux exemples de Jacqueline de Brabant, et d'une Princesse de France, Reine Douairière d'Angleterre, avaient mis la galanterie fort en honneur. L'esprit et la beauté étaient le seul mérite qu'on cherchait dans les femmes, et c'en était encore un plus grand pour elles de s'être distinguées par des aventures éclatantes, qui servaient comme de lustre à la perfection de leur caractère » (1740 : 121). En prétendant que telles étaient les mœurs au Moyen âge, l'abbé s'offre la possibilité de multiplier les allusions grivoises, les récits à rebondissements de mariages et d'adultères tout en prétendant ne pas les cautionner. Simplifiant la géopolitique, il subordonne les enjeux territoriaux qui animent les conflits de l'époque à des motivations sentimentales. Marguerite est jalouse, amoureuse, soucieuse de favoriser financièrement et socialement ses amants. Les autres femmes de la cour ne sont pas en reste : tentatives d'assassinat, empoisonnement d'un rival, vengeance, noyade et changements rapides d'amant sont leur occupation durant les quatre volumes composés par l'abbé. Les complexités des rivalités nobiliaires et des successions dynastiques sont passées sous silence, au profit de multiples péripéties motivées par la séduction ou la vengeance. En 1810 en revanche, le retour de l'ordre moral voulu par l'idéologie napoléonienne interdit de penser

l'autonomie combative de la reine Marguerite comme une volonté de pouvoir. C'est bien un enjeu éthique et politique, autant qu'esthétique qui amène une réécriture mélodramatique à présenter une reine déchue en victime désolée : si dans la tragédie de La Harpe, la reine étrangère à la légitimité controversée est admirée et respectée par le roi Édouard IV qui reconnaît en sa rivale une interlocutrice digne, en revanche dans le mélodrame la reine est insultée par un Duc de Gloucester rebelle à toute autorité, instrument de désordre et de désunion. Image de la maternité souffrante, elle n'aspire à la couronne que pour la poser sur la tête de son fils unique. L'insulte fait partie des nombreuses avanies qu'elle subit avec abnégation pour y parvenir.

Les variations successives autour d'une figure historique ressortissent d'un « syndrome narratif » en ce que « Ces narrations imbriquées nous fabriquent une mémoire qui structure notre identité, notre sensibilité et détermine notre rapport au monde » (Farrugia, 2008 : 83). Ainsi la reine du XV^e siècle britannique est chez Pixérécourt une femme française qui respecte le Code civil établi par Napoléon en 1804 : elle ne s'enhardit à réclamer des droits en faveur de son fils que parce qu'elle est veuve. Encore lui faut-il dans cette entreprise s'assurer par sa jolie figure le soutien de soldats et de brigands amoureux. Chez La Harpe, elle est une reine respectée mais cruelle à l'instar de l'Impératrice Catherine de Russie, couronnée un an avant la parution de la pièce en 1762 après avoir, comme Marguerite, donné naissance à un enfant unique à la filiation douteuse et vu mourir son fragile époux en prison. La réécriture du personnage historico-littéraire est arrimée à une interprétation qui ne tient pas tant aux faits avérés qu'à la conception de la condition féminine lors de la rédaction des pièces.

Entre également en jeu une conception du pouvoir : le comportement de Marguerite, brutale et égoïste, préoccupée par la conservation des privilèges nobiliaires, s'offre en contrepoint et en contre-exemple du dévouement de Warwick dans la tragédie de La Harpe. Inversement chez Pixérécourt, c'est elle qui est donnée en modèle de loyauté et de bravoure. En empruntant à Shakespeare un personnage peu connu de l'Histoire franco-britannique, les auteurs proposent aux spectateurs un jeu sur la proximité et la distance, somme toute emblématique du processus même de la réécriture. Distance, parce que Marguerite, fille du roi René, prise dans les complexités de la guerre des Deux-Roses, n'a pas la notoriété de grandes figures des guerres civiles françaises, notamment des guerres de religion qui fascinent les romantiques. Proximité néanmoins aussi, car les enjeux politiques que sa trajectoire improbable de femme sans fortune à souveraine en armure soulèvent restent prégnants pour des spectateurs du XIX^e siècle français. La question de la légitimité de Marguerite est fondamentale ; celle d'une réécriture envers ses sources l'est aussi. C'est précisément dans le tissage établi entre l'Histoire et la fiction que joue pleinement la fonction réflexive de la reprise.

BIBLIOGRAPHIE :

LA HARPE, Jean-François de (1814). *Le Comte de Warwick, tragédie en 5 actes et en vers* (1763). Brest : Imprimerie de Michel.

PIXÉRÉCOURT, René-Charles Guilbert de (1971). *Marguerite d'Anjou* (1810). In *Théâtre choisi*. Volume 2. Genève : Slatkine.

PRÉVOST, Antoine-François (1740). *Histoire de Marguerite d'Anjou, reine d'Angleterre*. Tome 1. Amsterdam : Desbordes.

SHAKESPEARE, William (1997). *Henri vi* parties 1, 2 et 3 (1588-1593). In *Histoires ii*. Paris : Robert Laffont.

CASTEL, Louis (1829). *Mémoires d'un claqueur*. Paris : Constant-Chantpie.

ECO, Umberto (1993). *De Superman au surhomme* (1978). Paris : Le Livre de poche.

FARRUGIA, Francis *et al.* (2008). *Émotions et sentiments : une construction sociale*. Paris : L'Harmattan.

MERCIER, Louis-Sébastien (1801). *Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*. Tome 1. Paris : Moussard et Maradan.

Réécritures d'une réécriture : la *Correspondance* d'Abélard et Héloïse

Rewritings of a Rewrite: the Correspondance of Abelard and Heloise

KATHERINE RONDOU

Docteur en Philosophie et Lettres

HEPH-Condorcet

Université libre de Bruxelles

Université de Mons

Mots-clés

Abélard ; Héloïse ;
Moyen Âge ;
mythocritique ;
histoire ; franco-
phonie ;
littérature con-
temporaine.

Keywords

Abélard; Héloïse;
Middle Age;
mythocriticism;
history; franco-
phone commu-
nity;
contemporary
literature.

A travers les siècles, les auteurs réécrivent les amours contrariées d'Abélard et Héloïse à partir d'un document en latin du XII^e-XIII^e siècle, la *Correspondance*, lui-même désormais considéré par les médiévistes comme une réinterprétation du destin hors normes des époux. Après un rappel nécessaire des vicissitudes passées du mythe, notre étude examine un corpus littéraire délaissé par la critique (le roman francophone contemporain) afin de compléter notre connaissance du célèbre thème littéraire, par une analyse plus spécifique du personnage d'Héloïse. Par-delà les textes scabreux du début du XX^e siècle et le roman gothique, les écrivains contemporains, tous genres confondus, renouent le plus souvent avec la grande amoureuse de l'époque romantique, idéal de l'amour absolu, et mettent en scène une jeune femme profondément éprise de son amant, auquel elle sacrifie sa vie. Comme au XIX^e siècle, l'abbesse du Paraclet bénéficie généralement du contraste flagrant entre son propre dévouement et l'égoïsme de son époux.

Over the centuries, the authors rewrite the thwarted loves of Abelard and Heloise based on a document in Latin from the 12th-13th century, the *Correspondance*, itself from now on considered by medievalists as a reinterpretation of the unconventional destiny of the spouses. After a necessary reminder of the past vicissitudes of the myth, our study examines a literary corpus neglected by critics (the contemporary French-speaking novel) in order to complete our knowledge of the famous literary theme, with a more specific analysis of the character of Heloise. Beyond the scabrous texts of the early 20th century and the Gothic novel, contemporary writers, all genres included, most often reconnect with the great lover of the romantic era, the ideal of absolute love, and stage a young woman deeply in love with her lover, to whom she sacrifices her life. As in the 19th century, the Abbess of the Paraclete generally benefits from the stark contrast between her own devotion and the selfishness of her husband.

Les amours tragiques d'Abélard et Héloïse ont profondément marqué l'imaginaire occidental, comme en témoignent, entre autres, les recensements de Raffaella Asni (Asni in Jolivet & Habrias, 2003 : 185-203) et d'Elizabeth Giuliani (Giuliani in Moulinier-Brogi et al., 2001 : 83-89) pour les arts de la scène aux XX^e et XXI^e siècles ou l'article consacré au couple par Elisabeth Frenzel (2005 : 1-3), dans son dictionnaire des thèmes littéraires. Paradoxalement toutefois, la mythocritique et l'histoire de l'art ont consacré peu d'ouvrages au thème médiéval, alors que les études philologiques de la *Correspondance* et de *Histoire de mes malheurs* abondent (Radomme, 2014 : 67-87 ; Luscombe & Radice, 2013 ; Mews, 2001), tout comme les travaux historiques (Clanchy, 1997 ; Verger, 1996 ; Leclercq, 2001) dédiés aux époux et les publications relatives à Abélard philosophe et théologien (Hellemans, 2014 ; Klitzsch, 2010 ; Nouvet, 2009 ; Concetto, 2008). Les représentations littéraires d'Abélard et Héloïse constituent donc un terrain d'investigation fertile, et relativement vierge, que nous avons brièvement exploré en 2019, avec une étude d'un roman de Charles Plisnier, *Héloïse* (Rondou, 2019). C'est cette première brève analyse que nous nous proposons de compléter ici. Nous reviendrons plus rigoureusement sur la définition de notre corpus d'étude plus avant, mais précisons d'emblée que nous nous intéresserons exclusivement au thème littéraire d'Héloïse, afin de respecter l'espace qui nous est imparti.

Plusieurs sources écrites nous renseignent sur l'Héloïse historique : des documents du XII^e siècle (archives relatives à la gestion du Paraclet, bulles papales, correspondance de contemporains, etc.), la correspondance d'Abélard et de son épouse (corpus de huit lettres, en latin), et *Histoire de mes malheurs* (1132), l'autobiographie de Pierre Abélard, rédigée en latin sous la forme d'une épître fictive envoyée à un ami anonyme (Charrier, 1933 : 4-9). La plupart des médiévistes¹ s'accordent cependant aujourd'hui² à voir dans la correspondance des époux telle qu'elle nous a été transmise, non un véritable échange de lettres, mais un dossier organisé, dont l'original était conservé au monastère du Paraclet, en Champagne (Duby, 1995 : 93). En effet, le compilateur, quel qu'il soit, de la *Correspondance* cherche indubitablement à élaborer un plaidoyer pour la fondation religieuse d'Abélard.

Il existe, globalement, quatre thèses : (1) les lettres authentiques d'Abélard et Héloïse, rédigées au XII^e siècle, ont été légèrement remaniées au XIII^e siècle, sans que le(s) auteur(s) de ce remaniement ne puisse(nt) être identifié(s) ; (2) Abélard a rédigé l'ensemble du corpus, sorte de roman épistolaire à fin morale ; (3) la correspondance originelle a été revue par Héloïse, après la mort de son époux, dans le but de la diffuser ; (4) la communauté du Paraclet a compilé un dossier factice, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, afin de justifier ses coutumes et son mode de fonctionnement (Zumthor, 2008 : 126-128).

Nous possédons, en définitive, relativement peu d'éléments certains relatifs à Héloïse, alors que la vie de Pierre Abélard est bien plus richement documentée. La jeune fille, sans doute née vers 1095-1100 (Lobrichon, 2005 : 10), est élevée à Paris par son oncle maternel (un clerc du nom de Fulbert), après une première formation au couvent d'Argenteuil (Pernoud,

¹ L'authenticité de la correspondance d'Abélard et Héloïse a suscité, depuis le deuxième tiers du XX^e siècle, une véritable polémique, sur laquelle, faute d'espace, nous ne pouvons pas nous attarder. Nous renvoyons le lecteur aux synthèses de Hubert Silvestre (Silvestre, 1985 : 157-200), de Jacques Monfrin (Monfrin, 1975 : 409-424), d'Edouard Bouyé (2001 : 12-21) et Georges Minois (2019 : 150-164).

² L'authenticité de la correspondance d'Abélard et Héloïse est remise en cause depuis 1841 : Orelli en attribue la paternité à un ami du couple, qui aurait écrit les lettres après leur mort (Gilson, 1997). La controverse se développe cependant au XX^e siècle.

1970 : 55). Sa mère se nomme Hersende³, mais l'identité de son père demeure inconnue (Charrier, 1933 : 50). Aucune source ne décrit physiquement Héloïse (Charrier, 1933 : 54), et si plusieurs témoignages⁴ soulignent son intelligence, il s'agit d'écrits relatifs à l'abbesse du Paraclet, et non à l'écolière parisienne (Charrier, 1933 : 58). Abélard (1079-1142) devient le précepteur de la jeune fille vers 1116, et s'installe chez Fulbert. Héloïse et Pierre sont alors respectivement âgés d'une vingtaine d'années et de trente-sept ans (Lobrichon in Jolivet & Habrias, 2003 : 121-136). Ils entament à cette époque une liaison, découverte par Fulbert, qui chasse le philosophe. Les amants poursuivent cependant leurs entrevues secrètement, et Héloïse tombe enceinte. Abélard décide alors d'enlever la jeune fille, afin qu'elle puisse accoucher dans sa famille à lui, en Bretagne. Héloïse met au monde un fils, Astrolabe, vers 1117.

Abélard regagne seul Paris, et convient, avec Fulbert, d'un mariage secret, afin de préserver l'honneur d'Héloïse et de sa famille. Le mariage des clercs est alors légalement toléré, mais constitue indubitablement un frein pour la carrière ecclésiastique, ce qui explique vraisemblablement le souci de discrétion du philosophe. Héloïse regagne Paris vers 1117-1118 (Lobrichon, 2005 : 197) pour la célébration des noces, et se réinstalle ensuite chez son oncle, sans son fils resté en Bretagne, toujours afin de dissimuler son union.

Toutefois Fulbert révèle le mariage de sa nièce, qui dément cependant l'information, afin de préserver la carrière de son époux. La situation devient invivable pour Héloïse : Abélard l'enlève une seconde fois, et l'installe au couvent d'Argenteuil, où, sans prononcer de vœux monastiques, elle revêt le vêtement religieux. Sa famille s'inquiète alors sans doute d'une éventuelle prise de voile forcée, qui libérerait Abélard de son mariage et lui réouvrirait la voie de la carrière ecclésiastique.

L'attentat survient dans ce climat tendu, vers 1118-1119 (Lobrichon, 2005 : 216) : Abélard est agressé chez lui, et castré. La vengeance de Fulbert (qui, contrairement à ses hommes de main, ne sera pas réellement inquiété) prive dès lors le philosophe de toute perspective hiérarchique au sein de l'Eglise, puisque la loi canonique interdit l'accès aux charges pastorales ou administratives aux castrats (Zumthor, 2008 : 128). Abélard survit à l'agression, mais profondément traumatisé, souhaite entrer dans les ordres. Toutefois, si le monachisme n'est pas refusé aux eunuques, il l'est aux hommes mariés, à moins que leur épouse n'accepte, elle aussi, d'entrer en religion, ce que fera Héloïse, vers 1119.

Quelques années plus tard, Surger, abbé de Saint-Denis et conseiller du roi Louis VI, accuse les moniales d'Argenteuil de débauche. Il obtient leur expulsion et la confiscation de leurs biens au printemps 1129. Abélard offre alors aux religieuses un terrain en sa possession, en Champagne. Les moniales y fondent une nouvelle communauté dédiée au Saint-Esprit, le Paraclet, dont Héloïse deviendra l'abbesse (Lobrichon, 2005 : 51-52). C'est de cette époque que date la correspondance des époux.

A la mort d'Abélard, en 1142, Héloïse recueille la dépouille de son mari, et l'ensevelit au Paraclet. Elle meurt et est enterrée à son tour à l'abbaye en 1164. Suite aux troubles de la Révolution française, les restes des époux sont déplacés à plusieurs reprises : ils reposent aujourd'hui à Paris, au cimetière du Père-Lachaise.

³ Un obituaire du Paraclet invite la communauté à prier pour la mère de l'abbesse Héloïse, dame Hersende (Lobrichon, 2005 : 112).

⁴ Songeons à la correspondance de Hugues Métel, chanoine de la cathédrale de Toul en Lorraine, et de Pierre le Vénérable, abbé de Cluny (Lobrichon, 2005 : 100-103).

Nous le constatons aisément, si les faits historiques offrent de nombreuses composantes romanesques aux artistes, par ce récit tragique d'amours contrariées, où la mort réunit finalement les amants, ils comportent également suffisamment de zones d'ombres, de non-dits, pour laisser une réelle liberté à leur créativité. Quelles sont, exactement, les origines familiales d'Héloïse ? Dans quelles circonstances les amants se sont-ils rencontrés ? Quelle était la teneur de leurs échanges ? A quoi Héloïse ressemblait-elle ? Etc.

Autre élément particulièrement séduisant pour l'écrivain : le portrait psychologique d'Héloïse, telle qu'elle apparaît dans la *Correspondance*. Certes, nous l'avons indiqué plus haut, les médiévistes tendent majoritairement, aujourd'hui, à remettre en cause l'authenticité des lettres, et donc de leur contenu. Ce souci de vérité, fondamental pour l'historien, ne concerne cependant pas l'artiste, et les lettres publiées sous le nom d'Héloïse influencent profondément les écrivains, nous y reviendrons. Le mythe d'Abélard et Héloïse offre donc ceci de particulier que les relectures proposées par les écrivains à travers les siècles s'inspirent largement d'un corpus, lui-même désormais considéré par les spécialistes comme une réinterprétation du destin hors normes du couple.

Dans ces lettres, Héloïse rappelle son refus d'épouser Pierre, d'une part par respect pour la vocation philosophique de son amant, difficilement compatible avec la vie de famille, d'autre part par crainte que sa passion désintéressée pour Abélard ne soit perçue comme une tentative de contraindre au mariage un intellectuel respecté. Par la suite, celle qui est désormais l'abbesse du Paraclet insiste sur son absence totale de vocation : elle est entrée dans les ordres afin de répondre aux attentes de son époux, et en aucun cas par dévotion. Elle place systématiquement – et de manière par conséquent totalement sacrilège – son amour pour Abélard au-dessus de son amour pour Dieu. La jeune femme apparaît donc, en fonction des points de vue, comme une parfaite amoureuse, à la fidélité inaltérable, ou comme une pécheresse obstinée, incapable de renoncer à ses fautes. Toutefois, que l'exégèse soit « érotique » ou « religieuse », Héloïse apparaît dans la *Correspondance* comme une figure de l'absolu et du don de soi, qui sacrifie à la fois son bonheur temporel et éternel à sa passion amoureuse (Von Moos, 1979 : 425-430).

La littérature médiévale (Charrier, 1933 : 368 ; Quérue in Moulinier-Brogi et al., 2001 : 66-70) s'est assez peu occupée des amours contrariées d'Abélard et Héloïse, alors que leur histoire est connue de leur vivant, comme en témoignent les écrits de l'époque (lettres de contemporains, mentions aux nécrologues, épitaphes, brèves chroniques). La relation amoureuse du couple parisien ne correspond pas, en effet, aux canons artistiques de la culture médiévale. L'époque célèbre alors l'idéal courtois, transposition humaine de l'amour divin, où la femme est magnifiée, et l'homme humble devant la Dame qui se refuse.

L'entrée du mythe en littérature (si nous ne considérons pas la *Correspondance* et l'autobiographie de Pierre Abélard comme des textes littéraires) date néanmoins du XIII^e siècle. Le poète français Jean de Meun (1250-1305) évoque rapidement l'idylle dans le *Roman de la Rose* (1275-1280), et traduit en français la plupart des lettres du couple. Charlotte Charrier, qui a consacré une étude aux représentations littéraires d'Héloïse, ne répertorie que deux autres occurrences pour l'époque médiévale : une brève évocation dans la *Ballade des dames du temps jadis* (1461) de François Villon (1431- ?) et dans le *Roman de la Rose translaté et moralisé* (vers 1499) du chanoine Jean Molinet (1435-1507) (Charrier, 1933 : 369). Meun et Villon retiennent essentiellement l'image d'une femme vertueuse et savante, l'image donc de l'abbesse du Paraclet, tandis que Molinet, sans doute en raison de son appartenance au clergé, fustige la pécheresse. Notons que le poème de Villon rencontrera une fortune certaine au XX^e siècle, grâce à son adaptation musicale par Georges Brassens en 1953.

Charrier (Charrier, 1933 : 398 ; Ponton, 1969 : 20-28) évoque ensuite, sans la justifier, la disparition du thème à la Renaissance. Sans doute l'époque est-elle davantage fascinée par la mythologie gréco-romaine que par la civilisation médiévale. La chercheuse note cependant un réel intérêt pour le personnage d'Héloïse au XVII^e siècle, qui connaît une première édition des manuscrits du Paraclet. François d'Amboise, ancien conseiller d'Henri IV, consulte les archives de l'abbaye en 1616, et effectue la première publication des lettres, qui favorise évidemment la diffusion du thème. De nombreuses éditions se sont, depuis lors, succédées et de multiples publications universitaires (ouvrages historiques, analyses philologiques de la correspondance, essais consacrés aux travaux de Pierre Abélard, etc.) ont maintenu, depuis le XIX^e siècle, le couple sur le devant de la scène scientifique (Bouye, 2000 : 364-366). Deux représentations d'Héloïse se côtoieront désormais : le personnage historique des milieux érudits, et l'héroïne littéraire d'un plus large public (Charrier, 1933 : 401).

Les adaptations littéraires de la vie d'Héloïse se multiplient à partir de 1675, en se conformant évidemment aux horizons d'attente de la société précieuse du règne de Louis XIV (Maujean-Vallance in Moulinier-Brogi et al., 2001 : 71-75 ; Charrier, 1933 : 399-400). Les amours du couple médiéval se spiritualisent, afin de répondre aux goûts des lecteurs de l'*Astrée*. Les écrivains brodent sur la trame de base, n'hésitent pas à inventer des péripéties inconnues du corpus médiéval (Charrier, 1933 : 410) et se focalisent plus spécifiquement sur la jeune fille que sur l'abbesse (Charrier, 1933 : 445).

Au contraire, durant les premières années du XVIII^e siècle, Héloïse se conforme au goût du lectorat pour les récits larmoyants (Charrier, 1933 : 440). Ainsi, en 1717, le poète anglais Alexander Pope (1688-1774) (Louth, 1993 : 45-64) publie *l'Épître d'Héloïse à Abélard*, lettre fictive de l'abbesse du Paraclet à son amant, où l'héroïne exprime, dans des vers classicisants typiques de la littérature anglaise de l'époque (Vajda, 1982 : 319), toute sa douleur et sa solitude. L'œuvre rencontre un énorme succès en Angleterre, et est adaptée en français dès 1756 par le poète français Charles-Pierre Colardeau (1732-1776) (Charrier, 1933 : 471-472). Les deux textes séduisent de nombreux imitateurs (Charrier, 1933 : 313 ; Frenzel, 2005 : 2), et la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle connaît une véritable vogue d'héroïdes, des lettres fictives tragiques de personnages célèbres (Carocci, 1988). Une mode qui nourrira évidemment l'intérêt des écrivains pour le couple médiéval.

Les Lumières (Charrier, 1933 : 456-457) accueillent d'autant plus favorablement la vieille histoire d'amour française réimportée d'Angleterre que la foi chancelante d'Héloïse, fustigée autrefois par Jean Molinet, n'est pas pour leur déplaire. Colardeau (Charrier, 1933 : 461) n'hésite d'ailleurs pas à ajouter un peu d'impiété au texte de Pope. Le thème traversera la Révolution sans perdre l'intérêt du public : l'abbesse du Paraclet devient une victime de l'austérité monacale, afin de répondre, une fois de plus, aux attentes de son lectorat (Charrier, 1933 : 472).

Le pré-romantisme (Charrier, 1933 : 444) du dernier tiers du XVIII^e siècle et l'époque romantique constituent un terrain tout aussi fertile pour le thème, qui répond parfaitement à la sensibilité esthétique de l'époque (Chaudonneret in Moulinier-Brogi et al., 2001 : 77-72) : exaltation des sentiments, fascination pour le Moyen Âge et les thématiques chrétiennes⁵, opposition du grotesque (Fulbert) et du sublime (Héloïse), goût des peintres troubadours pour les thèmes non classiques de l'Ancien Régime (Pupil, 2005 : 85-102), etc. La translation des

⁵ Chateaubriand consacre le chapitre V du *Génie du christianisme* (1802) aux amours d'Abélard et Héloïse.

corps des époux, au Père-Lachaise, en 1817 ravive également l'intérêt du public (Frenzel, 2005 : 1 ; Shepard, 2007 : 29-42). Les écrivains retiennent essentiellement la figure sacrificielle, et lui oppose un Abélard dont l'égoïsme est exacerbé (Charrier, 1933 : 500). La vogue « héloïtienne » bénéficie également du goût du public pour le roman gothique (Bernard-Griffiths, 2000), particulièrement outre Manche : le décor du Paraclet (désormais un cloître lugubre mieux à même de traduire la détresse intérieure de son abbesse), l'atmosphère moyenâgeuse et la passion fatale des époux s'adaptent parfaitement aux caractéristiques du genre (Charrier, 1933 : 449).

L'enthousiasme artistique décroît aux environs de 1865, alors que les essais historiques se multiplient et qu'apparaissent les premières remises en cause de l'historicité du dossier (Charrier, 1933 : 498). Le thème devient un poncif, comme en témoigne son entrée dans le *Dictionnaire des idées reçues* (posthume, 1913) de Gustave Flaubert (1821-1880), et l'histoire d'amour impossible ne répond plus aux attentes du réalisme ou du naturalisme. La fin de siècle ne s'y intéresse pas plus, alors qu'Héloïse, castratrice au sens propre, aurait pu séduire symbolistes et décadents, et nourrir leur fascination pour Eros et Thanatos. L'aspect licencieux du thème et le motif de la castration séduisent presque exclusivement le premier tiers du XX^e siècle, tandis que les publications scientifiques abondent (Charrier, 1933 : 543).

Nous l'indiquions en introduction, le personnage littéraire d'Héloïse séduit les artistes à travers les siècles, mais, contrairement au personnage historique, bénéficie de peu d'études. En dehors des travaux de Charlotte Charrier dont nous nous sommes largement inspirée pour l'état de la question, la mythocritique s'est très peu intéressée à l'héroïne. Nous nous proposons donc de combler, en partie, ces lacunes, par une analyse des représentations d'Héloïse dans le roman francophone après 1933, autrement dit, après la publication des travaux de Charrier. Une étude plus vaste – qui inclurait, par exemple, d'autres genres littéraires ou d'autres aires linguistiques – ne pourrait, en effet, se contenter de l'espace restreint d'un article. Aussi préférons-nous nous limiter à un genre et à une langue. Nous privilégions le roman afin de compléter le répertoire dramatique et lyrique de Raffaella Asni. En effet, si la contribution de la chercheuse ne constitue pas une analyse, sa bibliographie primaire démontre la vivacité du mythe à l'époque contemporaine. Quant au choix de la littérature francophone, il s'explique aisément par l'inscription des personnages dans l'histoire de France. Ainsi délimité, notre corpus comprend une dizaine de romans, publiés entre 1935 et 2015. Nous nous proposons de les étudier chronologiquement.

Etienne Bricon (1864- ?) est romancier et historien de l'art. Il consacre en 1935 un texte d'une soixantaine de pages aux amours d'Abélard et Héloïse, et accorde plus d'espace à la jeune fille qu'à l'abbesse du Paraclet : la prise de voile a lieu aux deux tiers du texte. Le récit s'inscrit résolument dans la tradition romantique, et oppose systématiquement l'amour absolu d'Héloïse à l'égoïsme de son amant et époux. Le lien avec l'esthétique romantique est clairement affirmé dès la première page du récit : Bricon baptise son héroïne Eloa, et l'enfant ne devient « Héloïse » que suite aux erreurs de prononciations de son entourage. L'onomastique, nous l'avons indiqué, remplira ses promesses. Telle l'ange féminin de Vigny, Héloïse se sacrifie sans regret.

Paul Reboux (1877-1963) (Aron, 2006 : s.p. ; Szepesi, 2003 : 121-126), pseudonyme d'André Amillet, est un artiste prolifique, issu d'un milieu mondain, familier des salons parisiens et des cabarets littéraires. A la fois écrivain, journaliste et peintre, il reste surtout célèbre pour ses nombreux pastiches littéraires. Aujourd'hui oubliés du grand public, ces derniers bénéficient cependant encore de rééditions. La dernière, chez Grasset, date de 2003

(Reboux et Müller, 2003). Publié en 1958, *Héloïse et Abélard* est donc une œuvre de la maturité, éditée dans la collection *La vie amoureuse* (Société Parisienne d'Imprimerie, Paris 18^e). Cette collection, parue entre 1957 et 1960, s'adresse à un large public, désireux de découvrir la petite histoire des femmes célèbres de la grande histoire. Ce souci historique explique, sans doute, les nombreuses références aux sources qui émaillent le texte, pourtant largement romancé. Comme Bricon, Reboux consacre l'essentiel de son roman à la jeunesse d'Héloïse. Il décrit également son héroïne comme une grande amoureuse, totalement fidèle à Abélard, auquel elle sacrifie absolument tout (jusqu'à son fils), alors que son époux la trompe avec des prostituées (il s'agit, dans ce roman, du motif de la castration) et ne se souvient d'elle, sur son lit de mort, que pour lui reprocher quelques légers péchés. Bref, Abélard sert ici aussi de faire-valoir à Héloïse, mais avec une dimension misogynie absente du roman de 1935. Le pasticheur souligne, en effet, régulièrement les dangers de l'instruction féminine et reprend tous les stéréotypes de la mégère (menteuse, infidèle, frivole) afin de les opposer à Héloïse, femme exceptionnelle par ses vertus, son intelligence, sa beauté... et ses qualités de ménagère!

Charles Plisnier (1896-1952) (Jouret, 2015 : 649-650 ; Joiret & Bernard, 1999 : 91-94) est un avocat, écrivain et militant communiste belge. Ses succès littéraires lui permettent de se consacrer exclusivement à l'écriture à partir de 1936, et de s'installer en France dès 1937. *Héloïse* (1947) appartient à sa production tardive, détachée de ses œuvres politiquement engagées (*Le Christ et les chômeurs*, *Faux-Passeports*), mais attachées à la bourgeoisie provinciale (Quaghebeur, 2017 : 271). Dans la France des années 1920, Claire de Courchamps, jeune aristocrate hémiplegique de quinze ans, lit avec avidité les textes consacrés à Héloïse. La *Correspondance* éveille sa sensualité, et l'adolescente rédige à son tour des lettres lascives, où elle décrit avec force détails ce que son handicap ne lui permettra jamais de vivre. Sa relation avec sa mère, Ariane, déjà problématique, se détériore chaque jour davantage : la jolie veuve a, depuis le décès du comte de Courchamps, multiplié les aventures amoureuses, suscitant la jalousie de son enfant. Une jalousie qu'Ariane, elle-même psychologiquement instable, ne parvient plus à supporter, aussi préfère-t-elle repousser l'homme qu'elle aime et se jeter sous un bus, afin de se faire amputer des deux jambes, et de partager le destin de sa fille. Après avoir rapidement évoqué la supériorité intellectuelle d'Héloïse, Plisnier ne retient du personnage que sa dimension érotique, et son influence pernicieuse au-delà des siècles. Son Héloïse incarne littéralement la femme fatale, moteur d'un Fatum implacable qui broie tous les personnages du récit.

Jean Portail⁶ est le pseudonyme de Jeanne Dessuet Portail, journaliste et écrivain française. L'auteur a effectué de nombreuses recherches avant d'élaborer son roman, et interrompt (malheureusement) régulièrement le récit de *Héloïse, amoureuse et magicienne* (1948) afin de s'y référer. Ainsi, les renvois aux travaux de Charlotte Charrier abondent dans tout le volume. L'écrivain démontre également un réel souci de didactisme dans sa présentation de la société médiévale, et multiplie, surtout dans les premières pages, les « pauses explicatives ». Sa description de la toilette d'Héloïse, par exemple, nous renseigne davantage sur les pratiques vestimentaires du XII^e siècle, que sur le caractère du personnage (n'est pas Balzac qui veut...). Ce souci des faits ne bride cependant pas l'imagination de Portail, qui fait de son héroïne une alchimiste. Elle s'inspire ici d'une chanson bretonne, évoquée dans l'essai de Charrier, où la jeune lettrée devient une sorcière. Le personnage d'Héloïse demeure cependant positif, et son amour absolu bénéficie systématiquement du contraste avec l'attitude d'Abélard. Portail

⁶ Voir la notice de l'auteur dans le catalogue en ligne de la Bibliothèque National de France.

multiplie les épisodes propres à souligner l'égoïsme du philosophe. Ce dernier caresse depuis longtemps le rêve de placer sa maîtresse à la tête d'une congrégation fondée par ses propres soins... à sa propre gloire! Il trompe régulièrement Héloïse, et sa dernière trahison, avec un jeune homme, décide Fulbert à divulguer le mariage secret. Après l'agression, Abélard contraint Héloïse à entrer au couvent, afin de s'assurer de sa continence, et refuse enfin, pendant des années, de répondre aux lettres de son épouse. Ce n'est que bien plus tard que naît, de ce bien piètre époux, un réel guide spirituel et qu'Héloïse peut trouver une certaine forme de paix.

Auteur prolifique de romans historiques, Jeanne Bourin (1922-2003) (Joye, 1990 : 9-37) se concentre essentiellement sur le Moyen Âge et ses figures féminines, à une époque où celles-ci sont remises à l'honneur par les travaux de vulgarisation de la médiéviste Régine Pernoud⁷. L'attachement de la romancière à une enquête historique minutieuse transparait d'ailleurs dès la page d'incipit, avec une citation d'un autre médiéviste, Etienne Gilson, tout comme le choix du titre – *Très sage Héloïse* – témoigne de la fascination de Bourin pour le Moyen Âge, par son intertextualité avec la *Ballade des dames du temps Jadis* de Villon, que nous évoquions en introduction. Le roman correspond à la confession ultime d'Héloïse, au seuil de la mort : l'abbesse du Paraclet souhaite, fidèle à son goût pour l'organisation, tout laisser en ordre avant son départ. Le texte reprend les codes du roman historique (Harger-Grinling & Chadwick, 1987 : 151-158). Il reconstitue fidèlement le cadre et l'atmosphère de l'époque, s'appuie sur les faits documentés et exploite les non-dits afin de donner libre cours à l'imagination de l'écrivain (Joye, 1990 : 9-37). La romancière évite cependant les écueils de Portail, et ses descriptions accompagnent harmonieusement l'intrigue, bien que Bourin se soit ici moins soucieuse que dans ses autres romans de la reconstitution du cadre de vie des personnages, peut-être en raison de la notoriété de la trame choisie. Bourin reprend l'image canonique de la grande amoureuse, notamment en citant des extraits de la correspondance, et oppose, elle aussi, le dévouement d'Héloïse à l'égoïsme d'Abélard. Au seuil de la mort toutefois, et c'est là l'originalité de Bourin qui « complète » le silence de l'abbesse du Paraclet après la dernière lettre de la *Correspondance*, Héloïse parvient à se détacher de sa passion, et à sincèrement demander le pardon de ses fautes les plus graves : sa négligence envers Dieu et son fils, tous deux sacrifiés à son amour pour Abélard. S'inspirant ici aussi de documents historiques qui attestent l'entrée d'Astrolabe dans les ordres (Lobrichon, 2005 : 109), Jeanne Bourin imagine, en effet, un dernier face à face entre une Héloïse sexagénaire et son fils adulte. C'est donc une Héloïse rentrée en définitive dans le droit chemin, que nous propose la romancière.

Paul Zumthor (1915-1995) publie *Le Puits de Babel* en 1969. Le romancier et poète suisse, philologue de formation, s'est spécialisé dans la poésie médiévale⁸ et nous lui devons une édition critique de *Histoire de mes malheurs* et de la *Correspondance*, à laquelle nous nous sommes référée à plusieurs reprises dans notre introduction. C'est donc l'auteur de plusieurs études scientifiques consacrées à Abélard et Héloïse qui exploite le thème à la fin des années 1960. Des extraits de l'autobiographie de Pierre Abélard ouvrent d'ailleurs le récit. Le médiéviste, qui a beaucoup voyagé entre la Suisse, la France et le Québec, afin d'assumer diverses charges

⁷ Voir entre autres : *Vie et mort de Jeanne d'Arc : les témoignages du procès de réhabilitation 1450-1456* (1953) ; *Aliénor d'Aquitaine* (1966) ; *Héloïse et Abélard* (1967) ; *La Femme au temps des cathédrales*, Stock (1980) ; *Christine de Pisan* (1982) ; *La Femme au temps des croisades*, Stock, (1990) ; *Hildegarde de Bingen : conscience inspirée du XII^e siècle* (1994) ; *Visages de femmes au Moyen Âge*, Zodiaque (1998) ; etc.

⁸ Il est notamment l'auteur de *L'« inventio » dans la poésie française archaïque* (1952), de *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e-XIV^e siècles)* (1954), de *Langue et techniques poétiques à l'époque romane : XI^e-XIII^e siècles* (1963).

d'enseignement universitaire, offre une place privilégiée au motif du nomadisme dans ses œuvres en prose et en vers. Si nous ne pouvons à proprement parler évoquer le nomadisme dans *Le Puits de Babel*, l'errance demeure cependant omniprésente. Le narrateur anonyme du roman, un écrivain, médite sur le texte d'Abélard, et désire le réécrire. Son parcours personnel émerge cependant continuellement et interrompt la narration médiévale. Les deux récits se superposent : les pas d'Abélard, qui traverse le Paris du XII^e siècle après un rendez-vous avec Héloïse, se confondent avec ceux du narrateur, qui erre dans le Paris du XX^e siècle. Le lecteur peut alors percevoir les analogies entre ces deux univers, deux mondes en révolte contre eux-mêmes. Abélard domine le roman, et Héloïse se limite à un personnage secondaire. Comme dans les textes que nous avons étudiés plus haut, Zumthor se focalise exclusivement sur l'attachement de la jeune fille, sur son amour absolu envers Abélard.

Suzanne Bernard⁹ (1932-2007), docteur en Philosophie et Lettres, romancière et critique littéraire, s'inscrit également dans la veine du roman historique, et recourt régulièrement à l'intertextualité. Son récit bénéficie d'ailleurs d'une préface du médiéviste Jean Jolivet. *Le roman d'Héloïse et Abélard* (2001) rassemble deux textes, publiés précédemment, *Plus jamais Héloïse* (1988) et *La fin d'Abélard* (1991). Contrairement au reste du corpus, la narration adopte le point de vue de Pierre Abélard. Sa relation avec Héloïse constitue donc une partie (certes importante) du texte, mais le roman s'attarde également sur les démêlés du théologien avec l'intelligentsia de l'époque. Le changement de focalisation ne modifie cependant en rien le « rapport de forces » entre l'amour d'Abélard et les sentiments d'Héloïse. Bernard souligne régulièrement la tendresse profonde de Pierre, mais insiste également sur la supériorité de la passion éprouvée par son épouse.

Publié la même année que le premier volume de Suzanne Bernard, *Les fous d'amour* de Claude Vermorel¹⁰ (1906-2001) – écrivain, cinéaste et scénariste – est également un roman historique, mais beaucoup moins soucieux du respect des faits établis et de la vraisemblance des épisodes inventés. L'intrigue se focalise essentiellement sur Bernard de Clairvaux et Aliénor d'Aquitaine, et sur l'organisation de la deuxième croisade. Héloïse et Abélard sont des personnages secondaires, dont la vie n'est évoquée qu'à demi-mots, et ne devient, dès lors, compréhensible, que pour le lecteur déjà instruit de leur histoire. À l'encontre de la réalité des faits, incompatibles, nous l'avons indiqué en introduction, avec la *fin'amor*, leurs amours contrariées s'inscrivent dans la reconstitution de l'idéal courtois de la société française du XII^e siècle, et donc dans l'élaboration du décor du roman. Vermorel souligne pareillement la beauté et l'intelligence d'Héloïse, qui, dans sa logique, se doit évidemment de s'approcher au maximum de la dame idéale. De même que les disputes théologiques de Pierre et Bernard de Clairvaux deviennent des joutes chevaleresques, où Pierre défend les couleurs de son épouse.

Titulaire d'un doctorat en Lettres modernes, Christiane Singer (1943-2007) (Blattchen, 2001, s.p.) est essayiste et écrivain ; son œuvre a été primée à plusieurs reprises. Son interprétation d'Héloïse est largement modelée par ses conceptions religieuses et philosophiques. L'auteur, élevée dans la religion catholique, se construit une conception personnelle du rapport à Dieu, profondément influencée par la mystique (chrétienne et juive), et les philosophies orientales. Alors que l'Héloïse de la *Correspondance* ne parvient pas à se rapprocher totalement de Dieu, en raison de son amour obsessionnel pour Abélard, l'héroïne de Singer apparaît comme une figure de l'apaisement. Après des années de méditation,

⁹ Voir la notice de l'auteur sur le site de la Bibliothèque Nationale de France.

¹⁰ Voir la notice de l'auteur sur le site de la Bibliothèque Nationale de France.

l'abbesse du Paraclet comprend qu'en fin de compte, Dieu s'inscrit dans toute forme d'amour, et que sa passion pour son époux, loin de la détacher de Dieu, lui trace la voie du Divin et l'ouvre à l'Eternité. Dans ce roman également, l'égoïsme d'Abélard souligne la profondeur des sentiments de son épouse.

Antoine Audouard (1956-)¹¹, écrivain et ancien éditeur, s'inscrit lui aussi dans la veine du roman historique, et démontre le même souci de précision historique que Jeanne Bourin ou Suzanne Bernard. Sa postface reprend les recherches effectuées, et justifie le droit à la fiction plausible, dans la lignée de Marguerite Yourcenar, lorsque l'écrivain met en scène des personnages réels. *Adieu, mon unique* (2000) relate les aventures d'Abélard et Héloïse du point de vue d'un disciple de Pierre, Guillaume, à la fois très attaché à son maître, et profondément épris d'Héloïse. Désireux de laisser une trace de ces êtres exceptionnels qu'il admire, Guillaume rédige la *Lettre à un ami* et la *Correspondance*, en s'appuyant sur sa connaissance intime du couple, et cache les documents dans l'abbaye où il termine son existence. Nous ne saurons rien des tribulations qui amèneront ce manuscrit au Paraclet, où il pourra être recopié. En dehors de cette innovation, le récit reste assez proche des textes de Bourin ou Bernard. Héloïse se distingue par son intelligence et sa dévotion totale envers Abélard, dont le portrait n'est pas aussi noir que dans d'autres romans du XX^e siècle. Ambitieux, arrogant, égoïste, Abélard aime cependant profondément son épouse, et ne pense qu'à elle au moment de mourir.

Sans doute parce que le narrateur est un compagnon du philosophe, et que son existence connaît de nombreux rebondissements après l'entrée en religion des époux (songeons au procès pour hérésie de Sens), le roman accorde autant d'importance aux vicissitudes des personnages avant et après leur séparation. Héloïse apparaît dès lors aussi bien sous les traits de l'écolière parisienne, que sous ceux de l'abbesse du Paraclet. Elle est cependant décrite à travers le regard d'un homme amoureux, et le maintien de sa fidélité et de son amour à Abélard retient davantage l'attention du narrateur, que son activité spirituelle, intellectuelle ou administrative à la tête d'une communauté religieuse.

La carrière littéraire de Jean Teulé¹² (1953-) s'articule en deux parties, il s'adonne dans un premier à temps à la bande-dessinée (1978-1989), avant de se consacrer au roman (1990), notamment au roman historique. La bibliographie fournie en fin de volume, ainsi que les nombreuses citations de la *Correspondance*, témoignent des diverses recherches effectuées par l'écrivain. Teulé s'attache plus particulièrement à combler les lacunes des documents historiques relatives aux pratiques sexuelles du couple, et décrit en détail leurs rapports charnels. Il rompt radicalement avec l'image traditionnelle d'Héloïse, jeune fille passionnée, certes, mais chaste avant sa rencontre avec Abélard. L'héroïne de Teulé, au contraire, a eu de nombreux amants parmi les écoliers de Notre-Dame, et prend en charge l'éducation sensuelle d'Abélard. *Héloïse, ouille!* (2015), comme le laisse supposer le titre et l'illustration (l'*Héloïse et Abélard* de 1919 d'Eleanor Fortescue-Brickdale, avec une tache rouge, de type pop-art, sur l'entre-jambes d'Abélard) s'attarde également sur les scènes de castration (celles d'Abélard et de ses deux agresseurs), habituellement rapidement évoquée par les écrivains.

Héloïse a inspiré une dizaine de romans francophones durant ces quatre-vingts dernières années. Certes, nous sommes loin du dynamisme de certains thèmes littéraires, tel Judas (qui apparaît dans des dizaines de romans francophones durant la même période), mais le mythe demeure présent, et mérite, par conséquent, toute notre attention. Notre dessein n'était pas de dresser un inventaire exhaustif des représentations artistiques, ou même littéraires, d'Héloïse,

¹¹ Voir la fiche biographique de l'auteur sur le site de la BNF.

¹² Voir la fiche biographique de l'auteur sur le site des éditions Julliard.

mais d'indiquer à la critique l'existence d'une telle production, de rappeler les carences de la recherche dans ce domaine et de proposer une mince contribution à la vaste étude des incarnations de la jeune femme dans l'imaginaire occidental, encore à écrire.

Le thème, nous l'avons vu, séduit des auteurs très différents, et donne naissance à des œuvres variées, malgré une présence plus marquée dans les romans historiques, pour d'évidentes raisons liées à l'inscription de l'héroïne dans la France du XII^e siècle. Quoi de commun, par exemple, entre l'exaltation de la *fin'amor* de Claude Vermorel et le kamasutra paillard et gouailleur de Jean Teulé ? Entre les réelles qualités littéraires de Christiane Singer, dont le roman allie élégance du style et finesse psychologique, et les pages ternes de Jeanne Dessuet, alias Jean Portail, qui méritent de retourner dans l'obscurité dont nous les avons, un instant, tirées ? Rien... si ce n'est le portrait systématiquement positif d'Héloïse, à laquelle ses choix (mensonges à Fulbert, abandon d'Astrolabe, manque de vocation religieuse, complaisance dans le péché, etc.) ne sont jamais réellement reprochés. Même dans le roman de Charles Plisnier, où la *Correspondance* a une influence si pernicieuse sur les protagonistes, Héloïse est moins responsable du drame que le narrateur, qui a révélé l'existence de l'épouse d'Abélard aux dames de Courchamps. Autre constante, fondamentale pour cette publication collective, la *Correspondance*, réécriture contemporaine ou légèrement postérieure des aventures du couple, continue à inspirer largement les réinterprétations des romanciers contemporains, malgré l'inauthenticité du document.

Etonnamment, la littérature féministe ne s'est pas emparée du mythe, ne s'est pas focalisée sur la dimension intellectuelle du personnage, sur ses qualités de guide spirituel, de gestionnaire, etc. Nous pouvons en effet constater que, ces trente dernières années, de nombreuses héroïnes de l'imaginaire occidental reçoivent une telle relecture. Songeons, par exemple, aux réinterprétations féministes d'Antigone, de Jeanne d'Arc ou d'Eve par la romancière belge Jacqueline Harpman. La soumission totale d'Héloïse à son époux empêche-t-elle de telles relectures ? Sans doute, surtout si nous nous plaçons dans la perspective du roman historique, traditionnellement tributaire des documents d'époque, et donc, ici, du contenu de la *Correspondance*. Comme pour les romantiques, Héloïse reste, pour les écrivains contemporains, la grande amoureuse, dont la dévotion absolue bénéficie souvent du contraste avec l'égoïsme de son époux.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE :

- AUDOUARD, Antoine (2000). *Adieu, mon unique*. Paris : Gallimard.
 BERNARD, Suzanne (2001). *Le roman d'Héloïse et Abélard*. Pantin : Le temps des cerises.
 BOURIN, Jeanne (1966). *Très sage Héloïse*. Paris : Hachette.
 BRICON, Etienne (1935). Héloïse privée d'Abélard. In *Trois autres images de l'amour, suivies d'un autre dialogue* (pp. 65-120). Paris : Firmin-Didot et Cie.
 PLISNIER, Chares (1947). *Héloïse*. Paris : Editions Corrêa.
 REBOUX, Paul (1958). *Héloïse et Abélard*. Paris : La vie amoureuse.
 SINGER, Chistiane (1992). *Une passion entre ciel et chair*. Paris : Albin Michel.
 TEULE, J. (2015). *Héloïse, ouille !*. Paris : Julliard.
 VERMOREL, Claude (1988). *Les fous d'amour*. Paris : Robert Laffont.
 ZUMTHOR, Paul (1969). *Le puits de Babel*. Paris : Gallimard.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE :

- ARON, Paul (2006). Sur les pastiches de Proust, *CONTEXTES [En ligne]*, 1. [consulté le 28 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/59>].
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone (2000). *Mélodrames et romans noirs : 1750-1890*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- BLATTCHEN, Edmond (2001). *Christiane Singer : l'alliance sacrée*. Bruxelles : Alice Editions.
- BOUYE, Edouard (2000). Etablissement du texte latin – fortune du texte. In *Abélard et Héloïse, Correspondance* (pp. 364-366). Paris : Gallimard.
- CAROCCI, Renata (1988). *Les héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, 1758-1788*. Paris : Nizet.
- CHARRIER, Charlotte (1933). *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*. Paris : Honoré Champion.
- CLANCHY, Michael (1997). *Abelard: a Medieval Life*. Oxford-Cambridge: Blackwell.
- CONCETTO, Martello (2008). *Pietro Abelardo e la riscoperta della filosofia : percorsi intellettuali nel XII secolo tra teologia e cosmologia*. Rome : Aracne.
- DUBY, Georges (1995). Héloïse. In *Dames du XII^e siècle* (pp. 73-110). Paris : Gallimard.
- FRENZEL, Elisabeth (2005). Abälard und Heloïse. In *Stoffe der Weltliteratur* (pp. 1-3). Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.
- GILSON, Etienne (1997). *Héloïse et Abélard*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- HARGER-GRINLING, V., & CHADWICK, A. (1987). History Reinterpreted : Hibert's *Kamouraska* and Bourin's *Très sage Héloïse*. *Neohelicon*, 14, 2, 151-158.
- HELLEMANS, Babette (2014). *Rethinking Abelard : a Collection of Critical Essays*. Boston : Brill.
- JOIRET, Michel, & BERNARD Marie-Ange (1999). Charles Plisnier. In *Littérature belge de langue française* (pp. 91-64). Bruxelles : Didier Hatier.
- JOLIVET, Jean, & HABRIAS, Henri (coord.) (2003). *Pierre Abélard, colloque international de Nantes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- JOURET, Alain (2015). Plisnier Charles (Ghlin, 1896 – Bruxelles, 1952). In HONNORE Laurent et al., 1000 personnalités de Mons et de la région, dictionnaire biographique (pp. 649-650). Waterloo : Avant-Propos.
- JOYE, Jean-Claude (1990). Jeanne Bourin : hypothèses pour un succès. In *Littérature immédiate : cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan* (pp. 9-37). Berne-Francfort-sur-Main-Paris : Peter Lang.
- KLITZSCH, Ingo (2010). *Die « Theologien » des Petrus Abaelardus : genetisch-kontextuelle Analyse und theologiegeschichtliche Relektüre*. Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt.
- LECLERCQ, Jean (2001). *Héloïse et Abélard : les passions de la raison*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon.
- LOBRICHON, Guy (2005). *Héloïse, l'amour et le savoir*. Paris : Gallimard.
- LOUTH, Andrew (1993). The Image of Heloise in English Literature. *The Donnside Review*, 111, 45-64.
- LUSCOMBE David Edward, & RADICE, Betty (2013). *The Letter Collection of Peter Abelard and Heloise*. Oxford: Oxford University Press.
- MEWS, Constant (2001). *The Lost Love Letters of Heloise and Abelard : Perceptions of Dialogue in Twelfth-Century France*. New York : Palgrave.
- MINOIS, Georges (2019). *Abélard, Héloïse et Bernard, passion, raison et religion au Moyen Age*. Paris : Perrin.

MONFRIN, Jacques (1979). Le problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et Héloïse. *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII^e siècle, actes et mémoires du colloque international de l'Abbaye de Cluny, du 2 au 9 juillet 1972, Cahiers de Civilisation Médiévale*, 409-424.

MOULINIER-BROGI, Laurence et al. (2001). *Très sage Héloïse, catalogue d'exposition*. Troyes : Association Champagne historique.

NOUVET, Claire (2009). *Abélard et Héloïse : la passion de la maîtrise*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

PERNOUD, Régine (1970), *Héloïse et Abélard*, Paris : Albin Michel.

PONTON, Jeanne (1969). Amoureuse avant la claustration. In *La religieuse dans la littérature française* (pp. 20-28). Québec : Les presses de l'université Laval.

PUPIL, François (2005). Peinture troubadour et Moyen Age gothique. *Sociétés et représentations*, 20, 2, 85-102.

QUAGHEBEUR, Marc (2017). Nécessité lyrique et engagement, Le Christ et les chômeurs et Faux passeports de Charles Plisnier. In *Histoire, forme et sens en littérature, la Belgique francophone, l'ébranlement (1914-1944)* (pp. 255-282). Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien : Peter Lang.

RADOMME Thibaut (2014). De 'la maleïçon d'Eve en la beneïçon Marie' : enfantements charnel et spirituel dans la correspondance d'Abélard et Héloïse. *Questes*, 27, 67-87.

REBOUX, Paul, & MULLER, Charles, (2003). *A la manière de....* Paris : Grasset.

RONDOU, Katherine (2019). La pas si sage Héloïse de Charles Plisnier. *Francophonie vivante*, 2, 168-172.

SHEPARD, Mary (2007). A Tomb for Abelard and Heloise. *Romance Studies*, 25, 1, 29-42.

SILVESTRE, Hubert (1985). L'idylle d'Abélard et Héloïse : la part du roman. *Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie royale de Belgique*, 157-200.

SZEPESI, Veronika (2003). Parodie et pastiche littéraires – Rupture avec le passé ? *Revue d'Études Françaises*, 8, 121-126.

VADJA, György (1982). *Le Tournant du siècle des Lumières 1760-1820, les genres en vers des Lumières au romantisme*. Amsterdam : John Benjamins Publishing.

VERGER, Jacques (1996). *L'amour castré : l'histoire d'Héloïse et Abélard*. Paris : Hermann.

VON MOOS, Peter (1979). Le silence d'Héloïse et les idéologies modernes. *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII^e siècle, actes et mémoires du colloque international de l'Abbaye de Cluny, du 2 au 9 juillet 1972, Cahiers de Civilisation Médiévale*, 425-430.

ZUMTHOR, Paul, (2008). Préface à Histoire de mes malheurs. In Pierre Abélard, *Histoire de mes malheurs, correspondance avec Héloïse* (pp. 126-128). Arles : Actes Sud.

The Defence of Guenevere de William Morris : l'éloge de l'illusion et de la séduction à l'époque victorienne

The Defence of Guenevere by William Morris: the Eulogy of Illusion and Seduction in the Victorian Age

VIRGINIE THOMAS

Professeure agrégée d'anglais CPGE

Docteure en littérature anglophone de l'Université Grenoble 3

Membre associée du laboratoire ILCEA4 (Grenoble Alpes)

Mots-clés

William Morris ;
Renouveau
Arthurien ;
Guenevere ; so-
ciété victorienne ;
identité de la
femme ;
rhétorique.

Keywords

William Morris;
Arthurian Revival;
Guenevere;
Victorian age;
femininity;
rhetoric.

« *The Defence of Guenevere* » est un poème qui fut écrit en 1858 par William Morris. Il s'inscrit dans le mouvement qui se produisit au XIX^e siècle dans la littérature et dans l'art britannique et qui s'intitule le Renouveau Arthurien. Ce poème met en scène la reine Guenevere et à travers elle un corps féminin désiré et désirant confronté à la violence des principes puritains de l'ère victorienne. En effet, Guenevere doit faire face à une cour qui l'accuse d'entretenir une liaison adultère avec Lancelot : cependant, pour la première fois dans l'histoire littéraire, ce procès permet à Guenevere de faire entendre sa voix et cette voix devient celle du corps dans toute sa sensualité. Cet éloge remarquable de la surface épidermique s'associe à un éloge de la surface rhétorique du discours. « *The Defence of Guenevere* » célèbre le triomphe de l'art menant le lecteur à dépasser la question du vrai ou du juste vers une définition révolutionnaire de l'identité sexuelle de la femme, de la passion et du rôle de la poésie.

"The Defence of Guenevere" was written in 1858 by William Morris and is a typical example of the Arthurian Revival that took place during the 19th century in British literature and art. This poem stages Queen Guenevere, and through her, a desired and desiring female body thwarted by the violence of the puritanical principles of the Victorian era. As a matter of fact, Guenevere has to face a court who accuses her of having an adulterous affair with Lancelot; yet, for the first time in artistic history, this trial offers Guenevere the opportunity to make herself heard, and her voice becomes the one of the sensual body. This noteworthy eulogy of the epidermic surface is coupled with a remarkable eulogy of the rhetorical surface of speech. "The Defence of Guenevere" celebrates the triumph of art leading the reader beyond the question of what is real or good, towards a revolutionary definition of woman's sexual identity, of passion and of the role of poetry.

Le XIX^e siècle britannique fut le cadre d'un mouvement artistique appelé le Renouveau Arthurien, qui permit au monde de Camelot de réoccuper le devant de la scène aussi bien dans la peinture préraphaélite que sous la plume d'éminents auteurs victoriens tels Alfred Tennyson, Matthew Arnold, Algernon Charles Swinburne et William Morris. Tous ces auteurs furent vivement inspirés par le monde médiéval, mais Morris fut l'artiste victorien qui voua le plus grand culte à cette époque comme son travail d'écrivain, aussi bien que de peintre, de décorateur, et d'éditeur put en témoigner tout au long de sa vie. La majorité de ses poèmes médiévaux et particulièrement arthuriens apparut en 1858 lors de la publication de *Defence of Guenevere and Other Poems*, qui fut son premier recueil poétique et qui fut surtout marqué par un accueil très réservé de la critique. En effet, cette dernière reprochait à l'auteur d'être aussi détaché des préoccupations de la société victorienne que ses camarades préraphaélites. Pour citer Laura Struve: « *Morris's careful portrayal of medieval life was perceived by nineteenth-century critics and readers as a form of escapism, and The Defence was charged with all the faults of the Pre-Raphaelites : too much attention to minute detail, obscurity, affectation, and an obsession with a distant past that precluded any relevance to his own society* » (Struve, 1996 : 15). Au contraire, nous allons tenter de montrer à travers l'étude du poème « *The Defence of Guenevere* » que Morris propose des transpositions qui cachent derrière un masque médiévalisant un profond ancrage dans la société victorienne et que ses réécritures de la matière de Bretagne devinrent les miroirs des évolutions de la société du XIX^e siècle. Ainsi, en réhabilitant l'amour sensuel, l'auteur s'inscrit en faux par rapport aux précédentes transpositions arthuriennes très moralisantes de Tennyson et Arnold et par rapport aux modèles idéels chastes et normatifs de ses contemporains, et il se fait aussi le porte-parole de modifications dans le rapport à la femme à une époque riche en évolutions pour cette dernière – dans le domaine de la propriété, de l'éducation, du divorce, du droit de vote et de l'accès au travail. Par conséquent, malgré une apparente fidélité aux hypotextes, Morris, comme Tennyson et Arnold, apporte sa pierre personnelle au royaume arthurien. Néanmoins, il se différencie des deux auteurs mentionnés par sa volonté de donner à la femme et au désir un espace de liberté dissident et discordant.

La principale révolution apportée par Morris au traitement des légendes arthuriennes est sa recreation du personnage de Guenièvre dans « *The Defence of Guenevere* » car c'est la reine elle-même, pour la première fois dans l'histoire littéraire, qui prend la parole afin de justifier sa relation avec Lancelot. Pour ce faire, Morris utilise un épisode des hypotextes médiévaux passé sous silence par ses prédécesseurs : la condamnation au bûcher de Guenièvre par son propre époux, suite à une machination contre la reine accusée de tentative de meurtre¹. Un tel acte ne pouvait pas illustrer la magnanimité du souverain de Camelot élaboré, par exemple, par Tennyson dans *Idylls of the King* et explique que cet épisode ait été passé sous silence. Cependant, bien que Morris reprenne cet épisode, il s'éloigne de son modèle en permettant à une femme adultère d'accéder à la parole. En effet, dans *Le Morte D'Arthur*, Thomas Malory accorde uniquement à Sir Bors, puis à Lancelot le droit de défendre la cause de la reine par le verbe, puis par les armes. La transposition élaborée par Morris s'inscrit donc à la fois dans la continuité et dans la rupture par rapport aux hypotextes : certes, il reprend un épisode de Malory impliquant une argumentation et des qualités de rhéteur mais, ici, la grande innovation naît du fait que c'est une femme qui entreprend de se faire l'avocate de sa passion, rappelant de la sorte la tradition médiévale de la « *defence d'amor* ». Le passage de Guenièvre de la sphère privée à la sphère publique dût apparaître aux yeux des Victoriens désireux de cantonner la femme au monde domestique comme une révolution des mœurs choquante, pour citer Laura

¹ Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur* (vol. 2, livre 18, chapitre 3).

Struve : « *Whether in the newspapers, on the streets, in a courtroom, in business or politics, or even through the medium of local gossip, a woman's public appearance was a scandal* » (Struve, 1996 : 17).

Le poème nous convie à un constant va-et-vient entre sphère publique et sphère privée : ainsi, la reine, figure privée, traditionnellement cloisonnée au monde du gynécée, entre dans la sphère publique par le biais de sa défense qui repose paradoxalement sur sa vie privée. Par conséquent, le dévoilement de la féminité implique celui de la sphère domestique, mais également de l'intimité psychologique des personnages par le biais de monologues intérieurs à la Browning. En cela, les personnages élaborés par Morris acquièrent une dimension dont ils étaient complètement dépourvus au Moyen Âge ou reléguée au second plan par Tennyson qui fit des habitants de Camelot des « animaux sociaux » devant se consacrer à l'avenir de la communauté avant d'être des individus. Le fait de placer la femme sur le devant de la scène illustre la volonté de Morris de mettre en avant l'intimité des personnages et de faire émerger à la surface du discours la profondeur psychologique des êtres qui peuplent les légendes arthuriennes. L'accès à l'intimité amoureuse du personnage est suggéré au niveau du poème par l'intrusion du lecteur dans le monde protégé du jardin courtois qui abrite la naissance de la passion entre la reine et Lancelot. C'est un espace clos, symbolisant le moi de la reine, et son insistance sur les murs qui l'enserrent montre combien Guenièvre a recours à des souvenirs privés afin d'élaborer son argumentation publique dont le but ultime est de réclamer le droit à l'intimité :

*I was half mad with beauty on that day,
And went without my ladies all alone,
In a quiet garden walled round every way;
I was right joyful of that wall of stone,
That shut the flowers and trees up with the sky,
And trebled all the beauty...* (Morris, 1904 : 6)

La voix féminine qui envahit la place publique apportant avec elle son bagage d'intimité dénonce les travers des hommes dominant la société arthurienne et, par la même occasion, victorienne. Ainsi, la reine est présentée en victime du pouvoir masculin dans cette position inconfortable d'accusée face à un tribunal. La tension de la scène est d'ailleurs perceptible dès l'incipit du poème par une plongée *in medias res* dans le procès. L'emploi de « But » comme tout premier mot traduit la tension présente en amont et montre la force de caractère de Guenièvre, déterminée à résister :

*But, learning now that they would have her speak,
She threw her wet hair backward from her brow,
Her hand close to her mouth touching her cheek,
As though she had had there a shameful blow,
And feeling it shameful to feel ought but shame
All through her heart, yet felt her cheek burned so,
She must a little touch it...* (1)

L'identité du pronom personnel « *they* » présent dans le premier vers est inconnue alors que celle du pronom complément peut être inférée par l'indice paratextuel du titre du poème, qui mentionne la reine. A l'opposé, il faut attendre la troisième strophe pour voir apparaître le

nom de Gauwaine. Cette anonymisation contribue à placer le personnage de Guenièvre face à une autorité déshumanisée qui se révèle par la suite entièrement masculine.

La reine est en position d'infériorité face à ses détracteurs, « *my judges* » (Morris, 1904 : 5), qui la violentent moralement, comme en témoigne la citation précédente dans laquelle le visage de Guenièvre brûle sous l'effet des accusations. Cette position d'infériorité est un écho à la situation d'enchaînement de la reine avant d'être délivrée par Lancelot lors de l'épisode de la Fausse Garde mentionné ultérieurement :

*... as I saw my knight
Along the lists look to my stake and pen
With such a joyous smile, it made me sigh
From agony beneath my waist-chain... (10-11)*

L'humiliation de Guenièvre fait de la féminité un état d'asservissement et de soumission à l'autorité masculine. La même conclusion apparaît lors de la présentation par Guenièvre de son mariage : « *... ere I was bought / By Arthur's name and his little love* » (5). L'implication sémantique de l'emploi de la forme passive dans cette analogie mercantile trouve, bien évidemment, un écho dans la situation de la femme dans les sociétés médiévale et victorienne, confiées du père au mari.

Guenièvre se présente, du fait de sa passion avec Lancelot, comme une survivance de la pécheresse amenée devant Jésus dans l'Évangile selon St Jean (VIII, 3) : en effet, dans la Bible, les pharisiens demandent au Christ de condamner une femme adultère en la lapidant mais, par contraste, Jésus lui pardonne ses péchés. Tout autre est le jugement que reçoit Guenièvre de la part de ses sujets : « *... from tile to tile / The stones they threw up rattled o'er my head / And made me dizzie ...* » (14). Dans les hypotextes médiévaux, la reine n'est pas victime d'un tel traitement ; cette lapidation dans l'œuvre de Morris correspond au jugement réservé à la femme adultère par la société victorienne. Par conséquent, le plaidoyer de Guenièvre afin de justifier sa passion amène le lecteur à s'interroger sur la relation féminine au désir et *a fortiori* à l'adultère. Le contexte social dans lequel s'inscrit l'écriture de « *The Defence of Guenevere* » n'est pas anodin ; en effet, selon la loi de 1857 (Divorce Law) seul l'adultère féminin était condamnable et constituait un motif pour l'homme de demander le divorce, pour citer Florence Boos :

Morris and his friends were of course familiar with discussions of that great Victorian codification of the double standard, the Divorce Law of 1857, which permitted men but not women to sue for divorce on grounds of adultery. Morris composed most of The Defence poems in 1857, and he and his rather idealistic and iconoclastic friends wished to make clear their support for a single standard of romantic and marital obligation based on affection, not legal compulsion. In keeping with this ethic, Guenevere eventually claims a right to tolerance and freedom from censorious male judgement, and she avers that she and Launcelot have both acted rightly, even heroically, in a context which is both restrictive and oppressive. (Boos, 1990 : 89)

Guenièvre, par conséquent, réfute l'ignominie de sa passion pour Lancelot et ose réclamer une considération égale entre les relations adultères masculines et féminines. Le regard porté par le poète sur le combat mené par Guenièvre dénote d'ailleurs la sympathie de l'auteur pour sa cause : « *... Though still she stood right up, and never shrunk, / But spoke on bravely, glorious lady fair !* » (3). Sa compassion apparaît également dès la troisième strophe, lors de la confrontation entre la bassesse de Gauwaine, qui semble s'acharner sur un adversaire plus faible, et la force de

Guenièvre résistant dignement aux coups moraux qui lui sont infligés. Morris transforme le personnage médiéval de Gauwaine, traditionnellement un fidèle allié de la reine jusqu'à l'affrontement final avec Lancelot, et en fait un représentant de l'intransigeance et de la dureté des hommes à l'égard de la gent féminine :

*... like one lame
She walked away from Gauwaine, with her head
Still lifted up ; and on her cheek of flame
The tears dried quick... (1)*

La résistance de Guenièvre à l'oppression masculine est suggérée, tout au long du poème, par l'emploi de nombreux mots de liaison visant à mettre en exergue le contraste. Le début du poème est placé sous le sceau de la contestation, avec l'emploi de « *But* » comme mot liminaire, mais son esprit frondeur se retrouve également dans la citation suivante : « *God wot I ought to say, I have done ill, / And pray you all forgiveness heartily ! / Because you must be right – such great lords – still...* » (1). Dans ce passage, Guenièvre commence par adopter le discours de la reine de Tennyson, implorant le pardon et confessant l'horreur de ses actes, mais l'emploi de « *still* » en fin de vers et de strophe montre que le personnage de Morris s'apprête à jouer un rôle bien différent de celui de la victime soumise ; la rupture syntaxique qui introduit par la suite l'argumentation rhétorique de Guenièvre est le symbole de sa rupture par rapport aux conventions morales et sociales. De même, la mise en apposition entre tirets de « *such great lords* » est une invitation au lecteur à reconsidérer une telle définition de l'autorité masculine.

Enfin, la reine insiste sur le fond contestataire de son plaidoyer par le biais de la répétition d'une strophe qui revient tel un refrain, commençant lui aussi par un adverbe d'opposition : « *Nevertheless you, O Sir Gauwaine, lie, / Whatever may have happened through these years, / God knows I speak truth saying that you lie* » (3, 8, 14). Dans cette citation, toute la tension du poème se trouve résumée, de même que l'argumentation de Guenièvre. En effet, cette dernière ne nie jamais sa relation adultère avec Lancelot mais s'oppose, néanmoins, au neveu d'Arthur en lui refusant le droit de la juger. Le plaidoyer de la reine est une constante alternance entre aveu et déni et amène le lecteur à s'interroger sur la réalité de leur histoire et sur le bien-fondé de son argumentation. Guenièvre ne trouve comme force de conviction que celle de la séduction ; dès lors, son refrain récurrent, alternant entre vérité et mensonge, emprisonne Gauwaine et le lecteur dans le charme de ses incantations. Pourtant, sa maîtrise du logos permet à Guenièvre d'être placée sur un pied d'égalité avec ses détracteurs car, à la fin du poème, elle est comparée à un homme au combat : « *... listening, like a man who bears / His brother's trumpet sounding through the wood / Of his foes' lances* » (14-15). Le personnage délivré par Lancelot à la fin du poème n'est pas une femme faible attendant passivement d'être délivrée, mais un combattant capable de gagner du temps et de maintenir ses adversaires dans un état de soumission intellectuelle.

La reine domine l'espace sonore modulant ses larmes et sa voix dans un crescendo musical et montre ainsi ses qualités de comédienne, mais surtout de rhéteur capable d'ébranler les certitudes de ses opposants par son plaidoyer pour le droit d'exister en tant qu'être de chair. Guenièvre déploie également des talents d'artiste endossant, tour à tour, la fonction d'objet d'art et de sculpteur, car la reine tord son corps et ses cheveux, comme elle tord la vérité, afin de montrer la meilleure facette de son identité : « *She stood, and seemed to think, and wrung her hair, / Spoke out at last with no more trace of shame, / With passionate twisting of her body there* » (4). Telle une

figure d'un tableau du Gréco, Guenièvre se tend, se tord et devient une œuvre d'art offerte au regard de ses détracteurs.

*... see my breast rise,
Like waves of purple sea, as here I stand ;
And how my arms are moved in wonderful wise,
Yea also at my full heart's strong command,
See through my long throat how the words go up
In ripples to my mouth ; how in my hand
The shadow lies like wine within a cup
Of marvellously colour'd gold ; yea now
This little wind is rising, look you up,
And wonder how the light is falling so
Within my moving tresses : will you dare
When you have looked a little on my brow
To say this thing is vile ? (12)*

Guenièvre s'étire comme dans une toile maniériste, se décompose anachroniquement tel un portrait cubiste et rappelle également l'influence préraphaélite par le biais de son attention aux couleurs et aux détails. Le passage met surtout en relief la dimension quasi schizoïde du personnage, alternant entre l'identité d'artiste et d'objet d'art. Par conséquent, Guenièvre se présente comme le double de Morris peintre préraphaélite, étant donné son discours chargé d'images riches en couleurs et en mouvement. Guenièvre développe dans son plaidoyer, comme Morris dans son écriture, une vive attention à la picturalité de la parole et va jusqu'à décomposer la naissance de cette dernière d'un point de vue cinétique : « *See through my long throat how the words go up / In ripples to my mouth* ». La parole quitte alors l'espace de l'écriture afin d'entrer dans celui de la picturalité que signale l'occurrence de « *See* », mais elle quitte également la profondeur du sens afin d'entrer dans la superficialité du corps, les mots de Guenièvre n'étant plus alors sous la commande de son esprit, mais de son cœur.

Tout au long du poème, Guenièvre domine la scène de toute sa présence corporelle, mais également verbale, car la reine rappelle le personnage de Schéhérazade dans *Les Mille et une nuits* qui tente, par le biais de ses qualités de conteuse, de repousser le jour de son exécution. Ici, par ses talents de rhéteur, Guenièvre parvient à captiver son auditoire ; son but n'est nullement de convaincre, mais de parvenir à gagner du temps afin que Lancelot puisse venir la délivrer, ce qui advient à la fin du poème. À en juger par le dénouement du poème, l'argumentation de la reine est placée, dès le début, sous le signe du mensonge et de la tromperie. En effet, Guenièvre refuse de se justifier pour un amour qu'elle présente comme bel et bien enterré : « *O knights and lords, it seems but little skill / To talk of well-known things now past and dead* » (1). Alors qu'elle attend l'arrivée de Lancelot, Guenièvre choisit de mentir impunément en utilisant l'ambivalence car sa passion pour Lancelot n'est jamais clairement reconnue. Dans l'extrait, elle est désignée par la périphrase « *past and dead [things]* » et, dans tout le reste du poème, le talent de Guenièvre consiste à semer le trouble dans l'esprit de ses détracteurs, et du lecteur ; en effet, elle nie les accusations de Gauwaine au sujet de sa relation adultère avec Lancelot, tout en décrivant l'irrésistibilité de sa passion. L'ironie du titre du poème est à souligner car le plaidoyer de Guenièvre ne fait que nous convaincre un peu plus de sa culpabilité.

Le discours de la reine ne repose que sur l'illusion, comme en témoignent d'ailleurs de nombreuses occurrences du mot « *seem* », lorsque Guenièvre relate notamment les épisodes de sa vie où elle fut victime des apparences (tel le lecteur victime de la surface de son discours). Il n'est qu'à mentionner l'apparition de Lancelot dans la vie de la reine le jour de Noël car cette coïncidence ne fit que duper Guenièvre sur l'innocence de l'amour qu'elle pourrait porter à ce personnage, sorte de figure messianique à ses yeux et à ses oreilles :

*It chanced upon a day
That Launcelot came to dwell at Arthur's court : at Christmas time
This happened ; when the heralds sung his name,
'Son of King Ban of Benwick', seemed to chime
Along with all the bells that rang that day,
O'er the white roofs, with this little change of rhyme. (4)*

Guenièvre nous renseigne sur l'artificialité de ses propres paroles en mettant en valeur celle du discours de Lancelot :

*... I love to see
That gracious smile light up your face, and hear
Your wonderful words, that all mean verily
The thing they seem to mean... (13)*

Le discours se résume à la surface des mots et le sens s'efface au profit du son : vérité et parole ne sont pas inséparables car « le sens serait ici le point de fuite de la jouissance », pour citer Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue* (Barthes, 1984 : 95).

Le narrateur, lui-même, ne déroge pas à l'artificialité du discours et de la vérité, en nous montrant Guenièvre, dès le début du poème, cachée derrière l'écran de l'apparence, comme l'atteste la comparaison « *As though she had had there a shameful blow* » (Morris, 1904 : 1). Par l'emploi de « *As though* », le narrateur entraîne le lecteur dans l'« écart de la figure », pour reprendre l'expression de Laurent Jenny, et laisse par là-même la porte ouverte à la multiplicité des sens et des extrapolations : ces dernières permettent au lecteur d'envisager la joue brûlante de Guenièvre comme le résultat des attaques morales menées par son tribunal ou bien comme le signe de sa passion sous-jacente. Le pouvoir figural de la langue illustré par les manipulations de Guenièvre s'inscrit dans cette définition du langage proposée par Laurent Jenny : « Ainsi la langue n'est pas seulement un espace de mémorisation et de stockage des traces, qui autorise la reprise, c'est aussi, et du même coup, un espace de délimitation et d'écartement, où se fonde toute ouverture, et qui peut toujours être rouvert et redressé » (Jenny, 1995 : 27).

La vérité de Guenièvre est une vérité esthétique qui repose sur la beauté du corps et sur celle des mots. La reine manipule le langage avec dextérité, jouant avec des périphrases, comme dans la citation suivante qui vise à désigner le chiffre deux tout en évitant de mettre en relief la solitude du couple adultère dans la chambre de la souveraine : « *There was one less than three / In my quiet room that night ...* » (Morris, 1904 : 13). De surcroît, le refrain du poème prononcé par la reine, « *God knows I speak truth, saying that you lie* » (3, 8, 14), atteste de sa capacité et de son plaisir à jouer avec les mots et les rythmes car ce vers repose sur une symétrie syntaxique avec deux hémistiches de cinq pieds se terminant chacun par un terme antithétique (« *thruth* » / « *lie* »). Ce vers résume l'alternance constante de Guenièvre entre vérité et mensonge, caractéristique de sa

personnalité et de l'essence de son discours : « ... *let my lips curl up at false or true* » (4). Ce mouvement de balancier entre les pôles est renforcé par la forme même du poème qui est une *terça rima* et qui, du fait de la régularité de ses rimes, donne naissance à un rythme répétitif s'apparentant à une danse qui prend le lecteur au piège du mensonge et de l'illusion.

La force de persuasion de la parole de Guenièvre réside également dans la poésie de son discours qui naît de sa dimension allégorique : la reine utilise de nombreuses métaphores afin de partager avec ses juges et le lecteur l'expérience indescriptible de sa passion pour Lancelot. Par le biais d'une parabole, Guenièvre demande à ses détracteurs de comprendre la motivation qui la conduisit à préférer l'amour adultère de Lancelot à celui d'Arthur, tout en se présentant comme une victime des apparences :

*Listen, suppose your time were come to die,
And you were quite alone and very weak ;
Yea, laid a dying while very mightily*

*The wind was ruffling up the narrow streak
Of river through your broad lands running well :
Suppose a bush should come, then some one speak :*

*"One of these cloths is heaven and one is hell,
Now choose one cloth for ever; which they be,
I will not tell you, you must somehow tell
Of your own strength and mightiness ; here, see !"
Yea, yea, my lord, and you to ope your eyes ;
At foot of your familiar bed to see*

*A great God's angel standing, with such dyes,
Not known on earth, on his great wings, and hands
Held at two ways, light from the inner skies*

*Showing him well, and making his commands
Seem to be God's commands, moreover, too,
Holding within his hands the cloths on wands ;*

*And one of these strange choosing cloths was blue,
Wavy and long, and one cut short and red ;
No man could tell the better of the two.
After a shivering half-hour you said :
'God help ! heaven's colour, the blue ;' and he said : 'hell.' (2-3)*

Les qualités de rhéteur de Guenièvre sont mises en évidence à travers l'apostrophe qu'elle fait à son auditoire, et par conséquent au lecteur, en l'obligeant à se mettre à sa place par le biais de l'utilisation du pronom « *you* » et de l'impératif. De même, elle accentue le tragique de la scène en insistant sur la situation pathétique (« *laid a dying* ») et en ayant recours à de nombreux intensifieurs (« *quite* », « *very* »). A cette occasion, Guenièvre fait appel, encore une fois, à la représentation picturale : elle plante le décor de cet épisode avec une extrême précision,

n'oubliant pas de mentionner jusqu'aux détails géographiques et aux conditions atmosphériques de la rencontre céleste. La reine introduit alors la parabole du choix par l'image des deux vêtements, qui désigne allégoriquement le choix entre Lancelot et Arthur et met en relief la duperie des apparences : en effet, elle choisit de se conformer à la symbolique traditionnelle associée au bleu et au rouge, autrement dit le bleu comme couleur mariale et le rouge comme couleur diabolique, alors que la réalité s'avère être l'opposé.

Le personnage fait, à une autre occasion, la démonstration de ses qualités de rhéteur, et tout particulièrement de sa capacité à avoir recours à une langue imagée, lorsqu'elle décrit son abandon à l'amour sous la forme d'une expérience hédoniste consistant à se laisser glisser dans la mer de la sensualité, mouvement suggéré par une allitération en /s/, particulièrement présente dans les vers deux à quatre :

So day by day it grew, as if one should

Slip slowly down some path worn smooth and even,

Down to a cool sea on a summer day ;

Yet still in slipping there was some small leaven

Of stretched hands catching small stones by the way,

Until one surely reached the sea at last,

And felt strange new joy as the worn head lay

Back, with the hair like sea-weed ; yea all past

Sweat to the forehead, dryness of the lips,

Washed utterly out by the dear waves o'ercast,

In the lone sea, far off from any ships ! (5-6)

La description de cette expérience du plaisir ne se fait qu'à mots couverts et les juges, de même que le lecteur, se doivent d'apprendre à déchiffrer derrière l'écran de l'universalité de cette allégorie, reposant sur l'emploi du pronom impersonnel « *one* », l'extrême impudeur de la narration. Le flou quant à la nature de l'expérience décrite par Guenièvre apparaît dès le début de la citation par le recours au pronom « *it* » qui vient désigner son désir grandissant pour Lancelot, sans être pour autant jamais clairement mentionné, car telle est la base de l'argumentation de la reine, une constante alternance entre révélation et préservation du secret. « L'écart de la figure » permet à Guenièvre de maintenir à distance tous ceux qui tenteraient d'entrevoir la réalité de sa vie privée. L'allégorie joue donc ici un rôle ambivalent : elle donne à l'auditoire l'illusion de parvenir à toucher du doigt la nature des expériences narrées par Guenièvre tout en lui barrant l'accès à leur véritable essence par le biais d'un voile métaphorique et met à mal, par conséquent, la définition suivante de la métaphore donnée par Paul Ricoeur : « C'est que la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart. Il n'y a écart que si l'on prend les mots en leur sens littéral. La métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots » (Ricoeur, 1975 : 195).

Pour conclure, Guenièvre élabore un plaidoyer qui alterne entre vérité et mensonge, confession et non-dit, plongeant son tribunal et le lecteur dans un tourbillon de mots qui finit

par enchaîner *sêma* et *sôma* et effacer le sens au profit du son, affirmant de la sorte la suprématie des sens. Il s'avère difficile finalement, pour son tribunal et pour le lecteur, de porter un jugement sur sa relation avec Lancelot : Guenièvre réussit le pari de protéger son intimité, tout en donnant l'illusion de la dévoiler. La transposition de Morris vise à célébrer le triomphe de l'art, même au service de l'éloge de la sensualité et du péché, et donc sa capacité à envoûter le lecteur par le biais de sa dimension poétique et picturale (évoquant l'*ut pictura poesis* d'Horace) afin de l'amener au-delà de la question du Vrai et du Bien. Par conséquent, la citation d'Horace doit être complétée par le mot d'ordre de Roger de Piles, chef de file des Rubénistes au XVII^e siècle, *Ut Rhetorica Pictura*² car l'art de Morris fait l'apologie de la rhétorique et de la couleur, du fard, de l'illusion, de la séduction, de la chair, en un mot, de la surface du corps, du tableau et de la parole afin de faire éclater sa vérité révolutionnaire à l'époque victorienne sur la passion et sur l'art poétique.

BIBLIOGRAPHIE :

BARTHES, Roland (1984). Le Bruissement de la langue. In *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (pp. 93-96). Paris : Editions du Seuil.

BOOS, Florence (1990). Justice and Vindication in "The Defence of Guenevere". In Valerie M. LAGORIO & Mildred LEAKE DAY (eds.), *King Arthur through the Ages* (vol. 2) (pp. 83-104). New York : Garland Publishing Inc.

JENNY, Laurent (1995). *La Parole singulière*. Paris : Belin.

LICHENSTEIN, Jacqueline (1999). *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris : Flammarion.

MALORY, Thomas (1969). *Le Morte D'Arthur*. 2 vols. Londres : Penguin Books.

MORRIS, William (1904). The Defence of Guenevere. In *The Defence of Guenevere and other Poems* (pp. 1-15). Londres : Alexandre Moring.

RICOEUR, Paul (1975). *La Métaphore vive*. Paris : Editions du Seuil.

STRUVE, Laura (1996). The Public Life and Private Desires of Women in William Morris's "Defence of Guenevere". In *Arthuriana*, 6, 3, 14-30.

² Voir l'analyse de J. Lichtenstein développée dans *La Couleur éloquente* au sujet du rapport établi, depuis la pensée platonicienne jusqu'au XVII^e siècle, entre rhétorique et peinture.

Trovatori a Modena nel XIX secolo: il *Novellino provenzale* di Giovanni Galvani

Troubadours in 19th Century Modena: Giovanni Galvani's *Novellino provenzale*

FABIO BARBERINI

Universidade Nova de Lisboa

Parole-chiave

Giovanni Galvani; lirica trobadorica; ricezione dei trovatori in Italia nel XIX secolo; teoria della traduzione; storia della Filologia Romanza.

Keywords

Giovanni Galvani; Troubadour lyric; reception of Troubadour lyric in 19th century Italy; Translation studies; history of Romance Philology.

Giovanni Galvani (Modena 1806-1873) non può essere considerato uno dei primi filologi romanza italiani, ma le sue ricerche sulla poesia dei trovatori provenzali hanno comunque contribuito a preparare il terreno per lo sviluppo della Filologia Romanza in Italia. Tra le sue opere di provenzalistica merita una menzione particolare il *Novellino provenzale*, una raccolta di traduzioni di *vidas* e *razos* trobadoriche che, nelle sue prime fasi redazionali, costituisce la più antica traduzione romanza delle biografie provenzali. Tuttavia, non si tratta d'una traduzione vera e propria: Galvani, infatti, sopprime parti del testo provenzale, inserisce aggiunte e rielabora ampiamente le trame dell'antico biografo. Le ragioni di tali interventi, che non derivano da imperfetta conoscenza dell'antico provenzale, sono molteplici: censura morale, interventi esegetici di natura letteraria, spiegazioni narrative interpolate al testo laddove il traduttore non considerava la prosa trobadorica sufficientemente chiara etc. La prima parte di questo contributo ricostruisce la storia editoriale del *Novellino provenzale*; la seconda parte analizza gli interventi di Galvani sul testo provenzale e cerca di spiegare il senso della sua personale rielaborazione del testo delle antiche *vidas*.

Giovanni Galvani (Modena 1806-1873) cannot be considered one of the first Italian Romance philologists, but his research on the poetry of the Provençal troubadours contributed nevertheless to the development of Romance Philology in Italy. Among his Occitan works, the *Novellino provenzale*, a collection of translations of troubadour *vidas* and *razos*, deserves a special mention. This book, in its early editorial stages, is the oldest Romance translation of troubadour *vidas* and *razos*, but it is not a real collection of translations: Galvani suppresses some parts of the Provençal text, inserts additions and extensively re-elaborates the plot of the ancient biographer. The reasons for these interventions, which do not derive from imperfect knowledge of the ancient Provençal language, are manifold: moral censorship, literary exegetical interventions, narrative explanations interpolated to the text where the translator did not consider troubadour prose sufficiently clear, etc. The first part of this contribution reconstructs the editorial history of the *Novellino provenzale*; the second part analyses Galvani's interventions on the Provençal text and tries to explain the meaning of his personal reworking of the text of the ancient *vidas*.

*Il faut remonter à la source – qui n'est pas l'origine.
L'origine est, en tout, imaginaire. La source est le fait en
deçà duquel l'imaginaire se propose.*
Paul Valéry

I. Giovanni Galvani, Modena e la 'preistoria' della Filologia Romanza

Modena. Prima metà degli anni '30 del secolo scorso. In una delle sale di lettura della Biblioteca Estense, un giovane allievo del Liceo "Muratori" incontra un celebre Professore di Filologia Romanza e gli domanda consigli per avviarsi allo studio dei Trovatori provenzali. Il Professore suggerisce di cominciare dalle *Osservazioni* di Giovanni Galvani, un vecchio libro stampato più d'un secolo prima, nel 1829. Lo studente, un po' sorpreso, torna a chiedere se non ci fossero lavori più recenti. Ce n'erano molti, ribatte il Professore, tra i quali anche i suoi, ma aggiunge che era importante cominciare da quel vecchio libro. Perché? Per due ragioni: perché lui stesso aveva cominciato con Galvani e, soprattutto, perché Galvani era modenese. Lo studente, che in breve tempo diverrà uno dei romanisti più importanti della sua generazione, si chiamava Aurelio Roncaglia; il Professore, Giulio Bertoni (Roncaglia, 1978a: 92-93; Milano, 2004: 45).

Questo aneddoto vale, in certa misura, come un riassunto con molti *omissis* d'una parte rilevante della storia della Filologia Romanza in Italia e, segnatamente, a Modena. È fuori discussione che, a partire dal s. XIII, il Veneto abbia giocato un ruolo fondamentale sia nella confezione di sillogi manoscritte, sia negli studi 'pre-' o 'proto-filologici' sulla poesia dei Trovatori (Folena, 1976; Lachin & Zambon, 2008); tuttavia, due secoli dopo l'approdo dei *Vulgares eloquentes* provenzali nella 'gioiosa Marca', anche a Modena sorge – e del tutto in parallelo all'attività degli eruditi di origine veneta – un interesse peculiare per l'antica poesia in lingua d'oc che ha costituito il punto di partenza – e nei secoli successivi imprescindibile punto di riferimento – d'una lunga tradizione di studi protrattasi fino ai nostri giorni. Lo stesso Galvani (1845a: 7) ricordava che "primo in Italia a scrivere dottamente della lingua e della poesia provenzale era Giovanni Maria de' Barbieri modenese; e questi raccogliendo la singolare dottrina sua in un libro ch'egli intitolava *Arte del Rimare*", mentre, più d'un secolo dopo, Roncaglia (1978b: 626) scrive, tracciando il profilo di Giulio Bertoni, che "ad accendere la sua [*di Bertoni*] vocazione agli studi filologici fu appunto quella tradizione modenese che da Giammaria Barbieri, Ludovico Castelvetro, Carlo Sigonio era continuata viva e feconda fino a Giovanni Galvani, i cui scritti sulla poesia dei trovatori costituirono, per lui, una stimolante lettura".

Benché quasi contemporaneo dei 'padri fondatori' della Filologia Romanza scientifica – François Raynouard (1761-1836) in Francia; Friedrich Diez (1794-1876) in Germania –, Galvani (1806-1873) non è, a rigore, l'iniziatore d'una scienza filologica in Italia, ma piuttosto "uno degli illustri rappresentanti di quella lunga serie di studiosi modenesi che si possono considerare gli antesignani della filologia romanza" (Milano, 2004: 43; Brancaloni, 1998). Peculiare figura di poliedrico erudito, Galvani si colloca dunque sul crinale che separa, sotto il rispetto del rigore scientifico, l'erudizione sapiente degli umanisti del s. XVI e dei loro epigoni dalla fondazione – in Italia con una generazione di ritardo rispetto alla Germania e alla Francia, ma con notevoli risultati raggiunti in poco tempo – della Filologia Romanza come disciplina storico-positivistica. Le sue ricerche provenzali, in effetti, non hanno né il rigore, né la profondità dei lavori di Raynouard e di Diez ed è anzi facile verificare come oggi quasi nessuno legga più (per limitarsi ai due lavori di più ampio respiro) né le *Osservazioni*, né il *Fiore* (Galvani,

1829 e 1845a): nelle edizioni critiche realizzate negli ultimi quarant'anni non si rintraccia che un solo rinvio all'erudito modenese (Vatteroni, 1986: 85).

Ciò premesso, sarebbe tuttavia ingiusto liquidare Galvani come un dilettante provinciale di studi provenzali. Benché lontano dal metodo e dal rigore della Filologia scientifica francese e tedesca, Galvani ha comunque preparato il terreno per lo sviluppo della Romanistica in Italia. È stato, ad esempio, uno dei primi a richiamare l'attenzione sull'utilità di studiare in chiave comparativa i volgari italo- e gallo-romanzi (Galvani, 1843a), nonché sulla necessità d'una buona preparazione classica per affrontare studi di linguistica storica (Galvani, 1840b). Inoltre, le sue ricerche sulla poesia dei Trovatori testimoniano comunque intuizioni che, a quasi due secoli di distanza, conservano intatta la loro validità: nelle *Osservazioni*, per esempio, si legge una buona sintesi dei problemi – parte dei quali ancora oggetto di dibattito nella Provenzalistica odierna – che pone il genere 'sirventese' (Galvani, 1829: 81-99), mentre nel *Novellino provenzale* (lo si vedrà più avanti) Galvani formula considerazioni sulle antiche biografie trobadoriche che la Filologia Romanza esporrà in forma rigorosamente scientifica solo molto tempo dopo. Non va poi dimenticato che proprio a Galvani – prefetto della Biblioteca Estense – si devono sia la prima pubblicazione di testi dal canzoniere provenzale **D** – non a caso Adolfo Mussafia (1867) dedica “al Conte Giovanni Galvani in Modena” la sua monografia su questo importante testimone della lirica trobadorica –, sia la prima edizione in Italia delle *Razos de trobar* di Raimon Vidal secondo la lezione del canzoniere **P** (Galvani 1843b), edizione che provocò un'accesa polemica da parte di François Guessard (1858²), al quale Galvani rispose tredici anni dopo con uno scritto (Galvani, 1871) che, secondo l'autorevole parere di Adolf Tobler (1873: 337), propone “un nombre considérable de corrections, qui en partie du moins méritent l'approbation, et non pas seulement lorsqu'elles s'accordent avec celles de Diez, qui du reste lui étaient inconnues”.

Per comprendere l'isolamento della posizione di Galvani, già presso i filologi suoi contemporanei, occorre tenere in conto due elementi fondamentali.

In primo luogo – e contrariamente a Diez, titolare dal 1830 della prima cattedra di *Romanische Philologie* all'Università di Bonn o a Raynouard, eletto membro nel 1807 della prestigiosa 'Académie Française', nel 1816 dell'“Académie des Inscriptions et Belles-Lettres” –, Galvani, funzionario di corte appassionato per la ricerca erudita, non è mai stato né inquadrato nei ranghi universitari, né affiliato a importanti accademie. E già questo giustificerebbe ampiamente lo scetticismo con cui le sue ricerche potevano essere accolte negli ambienti universitari.

In secondo luogo, Galvani realizza la maggior parte dei suoi lavori provenzali negli anni 1820-1850, vale a dire nello stesso periodo, e al contrario di quanto accadeva in Francia e in Germania, in cui la Filologia Romanza non fa parte dei *curricula* universitari italiani. La prima cattedra – nella sua pristina formulazione statutaria di “Letterature neo-latine” o, come usava allora più frequentemente, “Storia comparata delle Letterature neo-latine” – fu istituita, per volontà del glottologo Graziadio Isaia Ascoli, all'Università di Milano nel 1873 (per inciso, lo stesso anno della morte di Galvani) e, a partire dal 1874, fu assegnata a Pio Rajna. L'attività del Galvani 'proto-provenzalista' è dunque parallela alla formazione accademica della prima vera generazione di romanisti italiani (Lucchini, 1990: 147-190): Domenico Comparetti (1835-1927), Alessandro D'Ancona (1835-1914) e i più giovani Pio Rajna (1847-1930), Francesco D'Ovidio (1849-1925) ed Ernesto Monaci (1844-1918).

Può essere interessante allora rileggere l'opera di Galvani come l'ultimo capitolo di un'ideale cronaca della 'preistoria' della Filologia Romanza in Italia. E un paragrafo di rilievo di

tale cronaca – singolare esperimento di ibridazione tra ricerca erudita e (ri-)creazione letteraria – è rappresentato proprio dal *Novellino provenzale* (Galvani, 1870), ovvero la più antica traduzione moderna in una lingua romanza – ancor più antica, almeno nelle sue prime fasi redazionali, della versione francese detta de ‘*l’Indigène*’ – di un’ampia selezione di *vidas* e *razos* trobadoriche.

II. Il *Novellino provenzale*. Storia del testo e appunti sulla traduzione

Galvani lavora a questo progetto in maniera discontinua per circa 30 anni. Tre le fasi principali, tutte elaborate a partire dal testo delle biografie trobadoriche stampato da Raynouard (1820) nel tomo V dello *Choix de poésies originales des Troubadours*.

a) 1840. *Del probabile autore del “Centonovelle” antico*. Dissertazione che contiene la traduzione di 6 biografie trobadoriche (Galvani, 1840a).

b) 1841. *Fiore di novelle occitane*. Articolo che propone altre 18 biografie tradotte in italiano (Galvani, 1841).

c) 1870. *Novellino provenzale*. Volume che riprende, con leggere varianti di forma e di stile, le 24 traduzioni del 1840-1841 (punti a e b) e vi aggiunge 58 nuove versioni inedite (Galvani, 1870).

Nella dissertazione del 1840 (a), Galvani non considera le *vidas* come fonte autonoma sulla poesia dei trovatori. Le antiche biografie non sono che “uno spediente” per dimostrare una teoria che oggi fa sorridere per la sua ingenuità: la teoria, come anche (e soprattutto) il metodo adottato per la sua dimostrazione. Galvani sostiene infatti che l’autore del *Novellino* medievale sia Francesco da Barberino e che, più precisamente, questa raccolta di racconti debba essere identificata con il *Fiore di Novelle*, un’opera perduta dello scrittore toscano derivata, secondo quanto asserito dall’umanista Federigo degli Ubaldini, da una fonte provenzale del pari perduta, il *Fiore di nobili detti* d’un non meglio identificato “monaco di Montaldo” (*Reggimento*, XXIX-XXXII; Galvani, 1840a: 198-202). Per persuadere i lettori della bontà della sua teoria – e qui si può misurare la distanza intera che lo separa dai suoi contemporanei francesi e tedeschi – Galvani (203-207) ritiene sufficiente proporre una collazione stilistica tra i racconti del *Reggimento*, i racconti del *Novellino* medioevale e 6 biografie trobadoriche che egli stesso traduce in italiano:

dalle Vite de’ Trovatori provenzalmente descritte, io verrò ora traendo alcuni faticelli; e questi da me tradotti con ogni fedeltà alla lettera quasi rigorosa, riesciranno come naturalmente in altrettante Novellette. Se io così adoperandomi, e cercando di trasportarmi, secondo mie forze, all’epoca in cui fu scritto il Centonovelle, varrò ancora a riprodurne con poca differenza lo stile: che ne sarà da ciò? Ne sarà, credo, che i miei lettori si persuaderanno viemmeglio e quasi per una istorica prova, che esso Novellino fu dettato sulla falsa riga provenzale, e però da uno intimo e profondo conoscitore di quella favella, il che varrà forse quanto il dire [...] che fu con tutta probabilità dettato da Messer Francesco da Barberino.

Sull’ipotesi e sulla sua dimostrazione non mette conto insistere. Più proficuo è invece estrapolare da questo passaggio gli elementi utili per definire la personale ‘teoria della traduzione’ di Galvani.

L’atto del tradurre, nella sua primaria funzione di ricodificazione d’un messaggio in strutture lessicali e sintattiche distinte dalla lingua in cui tale messaggio è stato formulato, implica sempre da parte del traduttore un’operazione, preliminare e contestuale, di esegesi. Nel

caso del *Novellino provenzale* – e già nelle sue fasi ‘preparatorie’ (Galvani, 1840 e 1841) –, l’attitudine di Galvani, che considera le *vidas* alla stregua dei racconti medioevali del *Novellino*, offre un’importante chiave di lettura sia dell’interpretazione che il traduttore fornisce delle antiche biografie provenzali, sia delle scelte compiute nella traduzione. Di fatto, il termine “novelle” (declinato in vario modo: “novellette”; “novelle”; “novelline”) rimane costante in tutta la storia del *Novellino provenzale*, anche quando l’interesse di Galvani per le biografie trobadoriche non è più funzionale alla questione attributiva del *Novellino* antico. Lo si ritrova, in particolare:

- a) nell’appel à contributions finanziarie che Galvani pubblica, nel 1840, per proporre agli editori italiani un’enciclopedia in più volumi sull’antica letteratura di Provenza (1840c: 315);
- b) nel titolo stesso del *Fiore di Novelle* e nella sua premessa (1841: 266);
- c) nella prefazione al *Fiore di storia letteraria* (1845a: 26);
- d) nel titolo stesso del *Novellino provenzale* e, a più riprese, nella sua premessa (1871: VII, IX, XI-XIII, XIX e XXI).

Fin dalla dissertazione del 1840, il filtro del *Novellino* medioevale svolge un ruolo determinante già negli elementi paratestuali. Le traduzioni sono introdotte sia dal titolo “novella” seguito da un numerale (da 1 a 6), sia da una ‘rubrica-titolo’ – presenze costanti, l’uno e l’altra, anche nell’articolo del 1841 e poi nel *Novellino provenzale* – che riassume il contenuto del testo in poche frasi introdotte da clausole come “Qui conta di/come [...]”, “Di [...]”, o “Come [...]” (Galvani, 1840: 207, 209, 210, 212, 213 e 214):

Novella 1: Qui conta come la Viscontessa di Penna si rendesse Monaca per falsa novella

Novella 2: Come Bertrando dal Bornio fece di suo senno una Donna intrascelta

Novella 3: Di una valente risposta di Messer Bertrando dal Bornio

Novella 4: Come Messer Guglielmo del Balzo, rubò uno mercadante, e *come* ’l mercadante ricovrò suo avere

Novella 5: Qui conta di Messer Gioffredo Rudello, e *della* Contessa di Tripoli

Novella 6: Di Guglielmo della Torre, e *come* amò sua donna.

Il confronto con le rubriche dei racconti del *Novellino* medioevale è, in effetti, del tutto automatico (testo Conte, 2001):

Novella 20: Della grande liberalità e cortesia del Re d’Inghilterra

Novella 24: Come lo ’mperadore Federigo fece una quistione a due savi, e *come* li guiderdonò

Novella 82: Qui conta come la damigella di Scalot morì per amore di Lancialotto del Lac.

Non sfuggirà, inoltre, che *vidas* e *razos* tradotte da Galvani nella dissertazione del 1840 – ma il rilievo vale anche per il successivo articolo del 1841 e per il *Novellino provenzale* – concordano a livello tematico – *witzze*, disavventure rocambolesche, storie sentimentali ad alto tasso di *pathos*, episodi di proverbiale generosità – con le ‘linee-guida’ raccolte nella rubrica introduttiva che, in parte della tradizione manoscritta, accompagna il *Novellino* medioevale (testo Conte, 2001):

Questo libro tratta d’alquanti fiori di parlare, di belle cortesie, e di be’ risposi e di belle valentie e doni che per lo tempo passato hanno fatti molti valenti uomini.

Stringendo invece il fuoco sugli aspetti più tecnici della traduzione occorre precisare il significato che Galvani attribuisce alla sua dichiarazione di “fedeltà alla lettera quasi rigorosa” (1840: 206). Benché infatti La Salle de Rochemaure (1910: II, 358) considerasse il *Novellino provenzale* una mera raccolta di traduzioni delle *vidas*, le versioni di Galvani si allontanano in più punti dal dettato originale e spesso anche con interventi sostanziali al limite, se non ben oltre, del rimaneggiamento. Tali alterazioni non derivano da imperfetta conoscenza della lingua d’oc e rispondono invece a un preciso disegno esegetico del traduttore che, non di rado ma con risultati molto diseguali, si sostituisce all’antico biografo, ‘correggendone’ alcuni passaggi e rifacendone *ex novo* altri. Si deduce allora che la “lettera” alla quale Galvani professa fedeltà “quasi rigorosa” va intesa come ‘stile’, più precisamente ‘forma’, ma non certo ‘contenuto’. E ciò che effettivamente più colpisce nelle sue traduzioni è proprio la patina fortemente arcaizzante della lingua: tanto elevato è il grado di *mimesis* perseguito dal traduttore che le versioni del *Novellino provenzale* (s. XIX) assomigliano notevolmente a prose di pieno s. XIV.

Un esame approfondito dello stile del *Novellino provenzale* porterebbe il discorso troppo lontano e non è la ricognizione che mi propongo di effettuare in questa sede. Per darne comunque un’idea riassumo per punti le caratteristiche salienti (gli esempi sono tratti dai testi che si commenteranno nel prosieguo).

a) Lessico. Sovrabbondanza di gallicismi, latinismi e vocaboli che nel s. XIX erano ormai usciti dall’uso comune: *ispacciò* (‘inviò un messaggio’); *difici* (per ‘edifici’); *Raona* (per ‘Aragona’); *primieri* (per ‘primi’); *mercantante* (per ‘mercante’); *savere* (per ‘sapere’); *predicanza* (per ‘predica’); *leggieri* (per ‘leggeri’); *misuso* (‘abuso’); *paltoniera* (‘mendicante’); *soprastamento* (‘decisione’); *guiderdone* (‘ricompensa’), *miraglio* e *specchio* (dittologia sinonimica gallo-italiana per ‘specchio’).

b) Morfologia. Soprattutto nei verbi, Galvani predilige quasi sempre le forme più arcaiche della diatesi che, ancora ben acclimatate nella lingua poetica del s. XIX, erano ormai in forte recessione nel linguaggio della prosa: *gittato* (per ‘gettato’); *fusse, fue* e *seriano* (per ‘fosse’, ‘fu’ e ‘sarebbero’); *nodrire* (per ‘nutrire’); *traessano* (per ‘traessero’); *avea* (per ‘avevo’ e ‘aveva’).

c) Sintassi. Generalmente poco complessa, come del resto lo è anche la sintassi degli originali. Galvani rispetta però fedelmente la cosiddetta ‘legge di Tobler-Mussafia’: *e fecelo nodrire, partissi dal signore, andossene per le corti, faceasi appellare, fattolisi innanzi*.

Queste soluzioni stilistiche sono in forte contraddizione con la lingua della prosa italiana nell’ultimo terzo del s. XIX. La vicenda editoriale delle traduzioni galvaniane comincia, con la dissertazione del 1840, quando Manzoni, dopo la proverbiale “risciacquatura dei panni in Arno”, pubblica la terza edizione de *I Promessi Sposi* (1840-1842). Nel 1870, quando Galvani stampa il *Novellino provenzale*, il modello linguistico proposto dalla ‘Quarantana’ – una lingua plasmata sul toscano vivo delle classi colte, depurata di forestierismi, nonché di vocaboli e strutture sintattiche di tradizione arcaica – comincia a imporsi (nonostante qualche resistenza) come punto di riferimento della prosa letteraria; ciononostante il *Novellino provenzale* rimane fedele a scelte linguistiche arcaiche, ispirate dal *bon usage* della tradizione letteraria delle Origini. Tali scelte però non sono dettate dal virtuosismo ‘prezioso’ d’un traduttore nostalgico dell’arcaico e del desueto, ma rappresentano l’applicazione pratica d’una precisa ‘teoria del tradurre’ che accorda preferenza – e, in prospettiva storica, riconosce primato – agli elementi stilistici del testo di partenza sia rispetto al suo contenuto, sia rispetto all’evoluzione diacronica della lingua d’arrivo.

Lo stile del *Novellino provenzale* – che conferma scelte già compiute nella dissertazione del 1840 e nell’articolo del 1841 – è il risultato d’una profonda riflessione sulla traduzione dei testi medievali che Galvani (1845b) aveva pienamente formulato e applicato nella sua versione della

Cronique [sic] des Veniciens di Martino da Canale. La patina arcaizzante di questa traduzione – omologabile *in toto* a quella delle versioni dal provenzale – è giustificata da Galvani (1845b, 231-251) in un “Discorso del traduttore”, dal significativo titolo “Perché le Lingue Volgari di Francia fossero scritte prima di quelle d’Italia; e perché gli antichi Italiani le anteporessero talvolta alle proprie”. Sottolineando energicamente precocità e primato culturali della Gallo-Romania, Galvani difende la legittimità – ovvero, la necessità – dei gallicisimi arcaizzanti nella traduzione di testi medioevali. In altri termini: non è possibile tradurre dall’antico francese o dal provenzale adottando soluzioni stilistiche ‘moderne’ che obliterino le caratteristiche lessicali e sintattiche delle lingue originali.

Le posizioni difese in questo *Discorso* ricompaiono intatte venticinque anni dopo, e anzi si rafforzano, nel *Novellino provenzale*. Nella prefazione, il traduttore dichiara infatti che non ci sono che due modi per ascoltare la viva voce dei Trovatori: consiste il primo in un minuzioso studio storico dei poeti e della loro epoca, il secondo nella traduzione delle *vidas*, eseguita con una “fedeltà totale”, che in termini molto espliciti è spiegata come ‘fedeltà allo stile’ (Galvani, 1870: XXI)

vorrei però credere che dal lettore ne avrò indulgente condonazione in vista almeno della *tinta*, secondo suol dirsi, *locale*, che per tale industria vien conservata ai fatti ed ai reggimenti di persone vissute nel XII e nel XIII Secolo: la scrittura è infatti la vesta della parola, e come amiamo in antiche rappresentazioni veder riprodotto ogni sincrono costume e portamento esteriore; così è possibile non gli spiaccia sentire in questo scrittarello parlare od i trovatori direttamente, o dei trovatori indirettamente, con tutte le maniere linguistiche che loro erano affatto proprie.

Entrando quindi nel vivo della traduzione delle *Vidas* realizzata da Galvani, i numerosi interventi del traduttore si possono raggruppare in tre categorie.

a) *Rimaneggiamenti lievi*. Interventi che modificano brevi passi del testo provenzale con amplificazioni in chiave esegetica, oppure con interventi censori di idee e/o situazioni che la prospettiva moralistica di Galvani giudica inammissibili o pericolose.

b) *Rimaneggiamenti profondi*. Interventi che modificano ampi passi del testo provenzale con l’aggiunta di chiose di carattere erudito, oppure con la rielaborazione di episodi ritenuti moralmente ‘pericolosi’ (*fin’amor* e/o situazioni eticamente riprovevoli).

c) *Interpolazioni*. Interventi che non modificano direttamente il testo provenzale in quanto si tratta di brevi frasi o interi paragrafi elaborati da Galvani con le stesse funzioni già additate per i rimaneggiamenti di tipo a e b.

III. Rimaneggiamenti lievi

Questi interventi sono fondamentalmente di tre classi. La prima è di tipo ‘esplicativo’; la seconda di tipo ‘esegetico’; la terza di tipo ‘censorio’.

I rimaneggiamenti con funzione esplicativa incidono su passi del testo provenzale nei quali l’antico biografo introduce cambi di luogo, tempo e/o situazione, oppure espone il risultato finale d’un processo del quale sono però omesse le fasi anteriori.

Non di rado questo tipo di intervento risulta assolutamente ridondante, come si osserva ad esempio nella traduzione della *vida* di Marcabru nella redazione tràdita dal canzoniere A (qui e sempre *Choix* V = Raynaourd, 1820; *Np* = Galvani, 1871, entrambi seguiti dalle rispettive pagine):

Choix V: 251

Marcabrus si fo gitatz a la porta
d'un *ric homes*, ni anc no saup hom
qui'l fo ni don. En Aldrics del
Vilar *fetz lo noirir*

Np: 8

Marcabruno si fu gittato alla porta d'un
ricco barone, né anche non seppe uomo
veramente chi elli fusse né donde. Messer
Alderico del Villare *lo raccolse e fecelo
nodrire*

Se per un verso la resa di *ric homes* con “ricco barone” rientra nel novero di scelte lessicali tese a maggiore precisione – la ricchezza di Aldric è così tradotta, sul piano araldico, con un titolo nobiliare –, per l'altro l'aggiunta dell'avverbio “veramente” non apporta supplementi rilevanti di informazione a *ni anc no saup hom qui'l fo ni don*. Ridondante del pari è l'amplificazione “lo raccolse”, giacché l'azione è già del tutto implicita nel *fetz lo noirir* dell'originale.

Più interessante, invece, la traduzione del paragrafo seguente. Secondo **A**, testo-base della traduzione di Galvani, gli avvenimenti della biografia marcabruniana si susseguono in questo ordine:

- a) Marcabru è un orfano di origine sconosciuta allevato da Aldric del Vilar;
- b) per un certo periodo di tempo è chiamato *Panperdut*;
- c) entra in contatto con il trovatore Cercamon;
- d) diviene egli stesso trovatore e cambia il suo nome in Marcabru.

Galvani interviene però sul testo provenzale con una curiosa aggiunta:

Choix V: 251

apres estet tan ab un *trobador* que
avia nom Cercamon, q'el comenset
a trobar; et adoncx avia nom
Panperdut, mas d'aqui enan ac
nom Marcabrun.

Np: 8

Appresso stette tanto con un *trovatorello*,
che avea nome Cercamondo, ch'elli
cominciò a trovare altresì, et allora
dicevasi Panperduto. *Ma come venne in
Guascogna, gli feron credere ch'elli era de la
terra, e figliuolo di una povera donna ch'ebbe
nome Maria Bruna*, e da qui innanzi si
disse Marcabruno

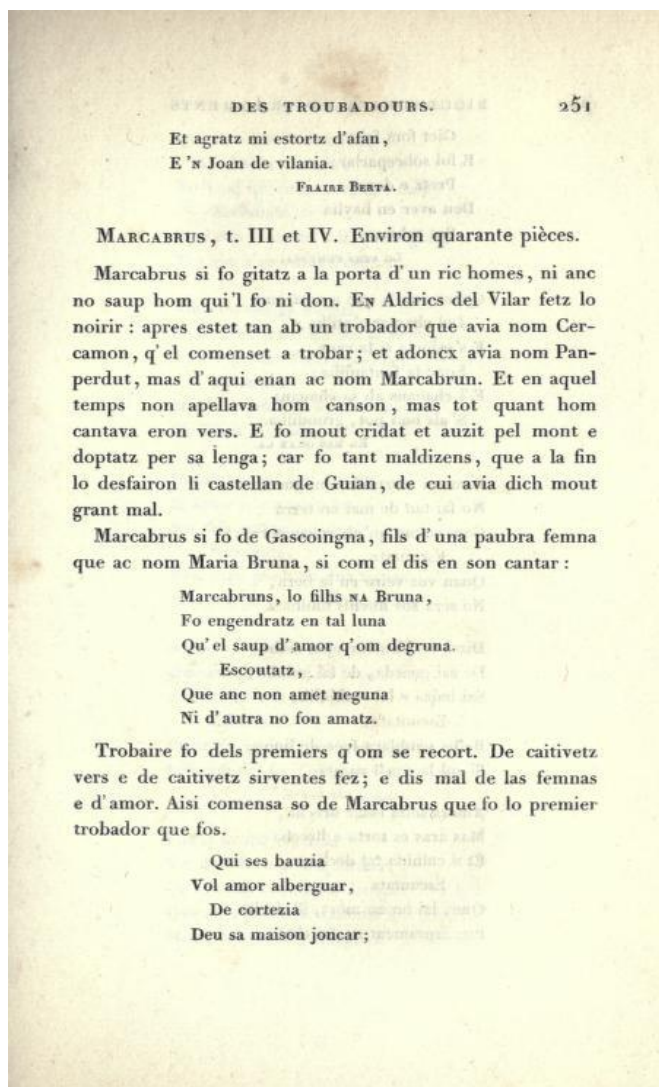
Si tralasci pure la gerarchia di valore (del tutto soggettiva) insita in “trovatorello”, per *trobador*. Il passaggio rilevante è l'interpolazione che tiene seguito all'antico nome di Marcabru. Mentre la *vida* **A** non fa menzione alcuna dell'origine guascona del trovatore, il dettaglio – con annesse generalità onomastiche della madre – è invece presente nella redazione **K**: *Marcabrus si fo de Gascoingna, fils d'una paubra femna que ac nom Maria Bruna* (*Choix* V, p. 251; *sic*, si tratta d'un errore di lettura di Raynouard per *Marca Bruna* tràdito da **K**). Galvani, dunque, non contamina la *vida* **A** interpolandovi passi della *vida* **K**, ma elabora un paragrafo supplementare a partire dai dati di quest'ultima. Così facendo racconta però una storia in parte diversa da entrambe le redazioni. Nel *Novellino provenzale*

- a) Marcabru è chiamato *Panperdut* prima e dopo l'apprendistato presso Cercamon (mentre in **A** il primo nome è sostituito dopo l'incontro con questo trovatore);
- b) il cambio del nome si produce solo dopo il suo arrivo in Guascogna (ma né **A**, né **K** fanno riferimento a un viaggio del trovatore in terre guascone);

c) patria (Guascogna) e famiglia (la madre *Maria Bruna*) del trovatore non sono dati incontrovertibili (come nella redazione **K**), ma dicerie che i Guasconi fanno credere a Marcabru che a sua volta

d) decide di cambiare il proprio nome.

Una particolarità materiale della fonte utilizzata da Galvani spiega questo intervento. Nel tomo V dello *Choix* (p. 251), Raynouard stampa infatti le *vidas* **A** e **K** di Marcabru l'una di seguito all'altra, ma senza soluzione di continuità e, soprattutto, senza segnalare che si tratta di due testi distinti (cf. foto).



Sviato dalla *mise en page* dello *Choix*, Galvani deve aver considerato come un unico testo le *vidas* **A** e **K** e, di conseguenza, è intervenuto per dare coerenza a quei dati relativi all'origine e alla famiglia di Marcabru che ai suoi occhi risultavano contraddittorî, dal momento che solo la redazione **K**, ovvero, nella *mise en page* dello *Choix*, solo la seconda sezione del testo, forniva

queste informazioni esplicitamente, ma in maniera poco coerente rispetto alla prima sezione (vale a dire la *vida* A).

I rimaneggiamenti di tipo esegetico si manifestano in micro-interpolazioni che rallentano il racconto dell'antico biografo con brevi chiose relative (in larga parte, ma non solo) alla ricezione medioevale dei Trovatori in Italia, il più delle volte secondo la prospettiva dantesca.

Nella *vida* di Guglielmo IX, ad esempio

Choix V: 115

E saup ben trobar e cantar: et
anet lonc temps per lo mon per
enganar las domnas

Np: 3

Andò lungo tempo per lo mondo per
ingannare le donne, *donde arvenne ch'elli
amò la lingua donnesca e volgare, nella quale
fu tra' primieri a saper ben trovare e
cantare*

è difficile parafrasare “lingua donnesca” – ‘lingua delle donne’? ‘lingua appropriata per parlare alle donne’? o ‘per farle innamorare’? –, ma è plausibile supporre che nell'intervento di Galvani agisca il ricordo della riflessione dantesca della *Vita nova* sull'origine della poesia d'amore in volgare: “*e lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini*” (Gorni, 1996: § 16.6; mio il corsivo).

La prospettiva di Dante guida invece con sicurezza due interventi praticati nella traduzione della *vida* di Peire d'Alvernhe:

Choix V: 291

Peire d'Alvernhe si fo del evesquat
de Clermon

[...]

Mout fo onratz e grasitz per tots los
valens barons e per totas las valens
dompnas. Et era tengutz per lo
meillor trobador del mon, tro que
venc Guirautz de Borneill

Np: 10

Pier d'Alvergna *il vecchio* si fu del Vescovado
di Clermonte

[...]

Molto fu onorato e grazito per tutti li valenti
baroni e per tutte le valenti donne, ed era
tenuto per lo miglior trovator del mondo, *si
che venne Giraldo di Bornello che fu creduto li
passasse innanzi.*

Nel primo passo, l'epiteto “il vecchio” evoca il brano del *De Vulgari Eloquentia* nel quale Dante menziona il trovatore alverniate tra i più antichi poeti in lingua d'oc: “pro se vero argumentatur alia, scilicet *oc*, quod vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt in perfectiori dulciorique loquela, ut puta *Petrus de Alvernia et alii antiquiores doctores*” (Mengaldo, 1968: I.x.2; mio il corsivo).

Nel secondo passo, la valutazione del prestigio di Guiraut de Borneilh, “che fu creduto li passasse innanzi”, evoca automaticamente la celebre palinodia di *Purgatorio* XXVI, vv. 115-120 (testo Petrocchi, 1966-1967; mio il corsivo):

“O frate”, disse, “questi ch'io ti cerno”
col dito”, e additò uno spirto innanzi,
“fu miglior fabbro del parlar materno.

Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; *e lascia dir li stolti*
che quel di Lemosì credon ch'avanz?".

Difficile è però spiegare perché Galvani collochi entro la biografia di Peire d'Alvernha una riflessione dantesca che riguarda invece la gerarchia di valore tra Giraut de Borneilh e Arnaut Daniel. Sul passo bisognerà ritornare con maggiore attenzione in altra sede.

I rimaneggiamenti di tipo censorio silenziano o disinnescano situazioni del testo originale che la prospettiva etico-religiosa di Galvani giudica sconvenienti e/o pericolose.

Un buon esempio di questi interventi lo offre la traduzione della *vida* di Folquet de Marselha:

Choix V: 150

el *per tristezza* de la soa dona e dels
princes qu'eron mortz, abandonec lo
mon; e rendec se en l'orde de Sistel, *ab*
sa molher et ab dos fils que avia. E fon fatz
abas d'una rica abadìa qu'es en
Proensa, que a nom lo Torondet; e
pueis fon fatz avesques de Tolosa, e lai
definet

Np: 115

elli *per troppo di tristezza* della sua donna
e delli principi ch'erano morti,
abbandonò lo mondo e rendessi
nell'Ordine di Cistello. *Venne spiritale e*
penitente, fu fatto abate di una ricca
Badia ch'è in Provenza, e che ha nome
lo Torondetto, poi fu fatto Vescovo di
Tolosa, *e là, per occasione dell'eresia, finì in*
gran travaglio e disdetta.

Nel momento in cui Folquet si rende a Cîteaux, la traduzione elimina la menzione della moglie e dei figli del trovatore (*e rendec se en l'ordre de Sistel, ab sa molher et ab dos fils que avia*). Galvani – forse memore anche del rilievo che Dante attribuisce a Folquet in *Paradiso* IX, vv. 64-142 – deve aver giudicato sconveniente che il futuro vescovo di Tolosa amasse un'altra donna, avendo già moglie legittima e figli. La soppressione di questo riferimento è compensata però da due micro-interpolazioni di segno religioso.

La prima interpolazione rafforza il cambiamento radicale che suppone l'ingresso in monastero. Il trovatore che in precedenza si era dedicato totalmente al canto cortese – “e questo cielo / di me s'imprenta, com'io fe' di lui; / ché più non arse la figlia di Belo, / noiando e a Sicheo e a Creusa, / di me, infin che si convenne al pelo” si ricorderà con i versi danteschi (*Paradiso* IX, vv. 95-99; testo Petrocchi, 1966-1967) –, in età avanzata “venne spiritale e penitente” e l'aggiunta chiarisce quelli che, per Galvani, dovrebbero essere i reali moventi della conversione di Folquet – religiosi, quindi, e non mondani –, giacché l'antico biografo si era limitato a dire che il trovatore prese i voti soltanto *per tristezza de la soa dona e dels princes qu'eron mortz*.

La seconda interpolazione – “per occasione dell'eresia, finì in gran travaglio e disdetta” – da un lato, sembrerebbe quasi il referto d'un castigo che, in prospettiva cristiana, il traduttore infligge a Folquet per la sua vita anteriore eccessivamente sensuale, ma, dall'altro, potrebbe anche alludere all'attiva partecipazione di Folquet alla repressione degli ‘eretici’ del *Midi* ai tempi della ‘Crociata albigense’, impegno che procurò all'ex-trovatore un notevole astio da parte dei Tolosani, come si ricava dalla *Canso de la Crozada* (Stroński, 1910: 97-98; Gouiran, 2003). Sarebbe però necessario verificare con più precisione le informazioni che Galvani possedeva sul conto di Folquet e la sua partecipazione alla Crociata.

IV. Rimaneggiamenti profondi

Questi interventi, dettati anch'essi da ragioni d'ordine morale, si distinguono da quelli esaminati nel paragrafo III per il fatto che l'intervento di Galvani rielabora porzioni molto ampie del testo provenzale, modificando radicalmente le strutture profonde, narrative e ideologiche, del racconto.

Un esempio di particolare interesse è la traduzione della *vida* di Bernart de Ventadorn.

Choix V: 69

El vescoms si avia molher mot gentil
domna e gaia, et abelic se mot de las
cansos d'en Bernart, e *s'enamoret de lui et el
de la donna, si qu'el fes sas cansos e sos vers
d'ella e de l'amor qu'el avia d'ella e de la valor
de leis. Lonc tems duret lor amor ans qu'el
vescoms ni l'autra gens s'en aperceubes;*
e quan lo vescoms s'en aperceup, el
s'estranhet de lui, e fes fort serrar e
gardar la domna. E la domna fes dar
comjat a'N Bernart, que s partis e s
lunhes de tota aquela enconrada

Np: 20

Il Visconte si avea donna molto gentile e
gaja e desiderosa di pregio avere, e di andare per
le bocche de' ministrieri e giullari. Piacquerle le
canzoni di Messer Bernardo, e per queste lo
assicurò che facesse suoi versi di lei e di sua
bellezza e valore: e il trovatore li fece, e venne
poggiando in alto suo pregio tra la gaia gente, e
fenne il nome invidioso alle alte donne della
contrada. Ma Bernardo prese baldanza, e
cominciò a dire troppo amorosamente: al
Visconte ciò seppe male, e la donna felli
dare commiato così che si partisse di tutte
sue terre.

Con un calcolato equilibrio tra soppressioni censorie e interpolazioni esplicative, Galvani riesce a neutralizzare le pericolose potenzialità della *fin'amor* trobadorica in maniera ancor più profonda di quanto aveva fatto l'antico biografo. Tre i nuclei essenziali:

a) la *fin'amor* è descritta come 'gioco di società', ovvero un 'contratto' con beneficio bilaterale delle parti: la donna vuole essere lodata dal trovatore – "Il Visconte si avea donna molto gentile e gaja e desiderosa di pregio avere, e di andare per le bocche de' ministrieri e giullari [...] e il trovatore li fece, e venne poggiando in alto suo pregio tra la gaia gente, e fenne il nome invidioso alle alte donne della contrada" –; Bernart ottiene un notevole miglioramento della propria reputazione. Le clausole non prevedono però coinvolgimento affettivo: da qui la soppressione dell'immorale prima pericope – *s'enamoret de lui et el de la donna* – e dell'altrettanto immorale conclusione, *lonc tems duret lor amor ans qu'el vescoms ni l'autra gens s'en aperceubes*;

b) la donna stessa ad autorizza Bernart a comporre canzoni – "lo assicurò che facesse suoi versi" – che celebrano, non *l'amor qu'el avia d'ella* e [...] *la valor de leis*, come nel testo provenzale, bensì soltanto la bellezza e il valore della viscontessa;

c) il 'contratto' è rescisso per esclusiva responsabilità di Bernart che, confondendo 'amore' e 'gioco di società', "prese baldanza, e cominciò a dire troppo amorosamente".

Se le strutture narrative non risultano, in verità, particolarmente alterate, ben diverso è invece il risultato che Galvani ottiene sul versante ideologico. Innestando l'interpolazione censoria nella rete narrativa tessuta dal biografo, Galvani intuisce e svela, ancorché in maniera molto rudimentale, i meccanismi di ricodificazione della poesia trobadorica applicati nelle

Vidas. E questa intuizione – benché nata, per eterogenesi dei fini, da scrupoli censori di natura morale – sarà confermata, un secolo dopo, dalle ricerche di Meneghetti (1992: 189-196).

Un caso emblematico di modifica radicale delle strutture profonde del testo è invece la traduzione della *vida* di Gausbert de Puegibot.

Choix: 51

Et avenc se qu'el anet en Espanha, e la dona remas. Et us cavayers de la terra si entendia en ela, e fes e dis tan que ab se la 'n menet; e tenc la longa sazo per druda, e pueys la layset malamens anar. E cant Gausbert tornava d'Espanha, el alberguet un ser en la ciutat on ela era. E cant venc lo ser, el anet de fora per voluntat de femna, et intret en l'alberc d'una paubra femna, que'l fon dig que lainz avia una bela donzella. Et el intret e trobet que aquela era la soa molher; e can la vi, fon gran dol entr'els e gran vergonha. Ab leis estec aquela nueg, e lendeman s'en anet ab ela, e menet la en una mongia, e aqui la fes rendres. E per aquela dolor el laysset lo trobar e 'l cantar

Np: 196

Ora avvennesi ch'elli andò in Ispagna, e la donna rimase. Un cavaliere della terra si intese in lei, fece e disse tanto che ne la menò, e dopo averne fatto misuso, abandonolla malamente in sulla via. Venne la donna a uno castello disagiata e spregevole, cominciò a viverri a modo di paltoniera. – Torna Gualberto d'Ispagna, ed in viaggio albergò nel castello dove s'era fuggita la donna. Quando venne sera, uscì fuori per le vie, ed una meschina accontossi a lui e gli chiese pane, ma bene fu riconosciuto dalla paltoniera, che dette un grido e volle fuggire. Allora Gualberto presala, ed isguardatala fissamente per mezzo'l viso, riconobbe in colei la donna sua ch'elli avea lasciata abbiente e fornita di tutti i beni. Menolla seco all'albergo, seppe da lei ogni avventura di sua vita, e funne tra loro grande duolo e vergogna. L'indimane si partirono insieme del castello, e la donna si rendette in un munistero con gran pentimento e grande vergogna, e Messer Gualberto per quel dolore lasciò il trovare e'l cantare, e non parve più tra la gente.

Il testo provenzale aveva tutti gli elementi per mettere in agitazione Galvani: l'adulterio iniziale della moglie di Gausbert (*us cavayers de la terra si entendia en ela, e fes e dis tan que ab se la 'n menet; e tenc la longa sazo per druda*); la cattiva condotta della donna che dopo essere stata abbandonata dall'amante finisce per prostituirsi (ancorché la *vida* non lo affermi esplicitamente); l'adulterio potenziale di Gausbert (*e cant venc lo ser, el anet de fora per voluntat de femna*) – prontamente rimosso nella traduzione ("quando venne sera, uscì fuori per le vie") – e, 'dulcis in fundo', la rocambolesca agnizione dei coniugi in un contesto che fa vergognare entrambi (*et el intret e trobet que aquela era la soa molher; e can la vi, fon gran dol entr'els e gran vergonha*). La traduzione vira allora verso il *feuilleton pathétique*, ma perde coerenza narrativa. Nella *vida*, il velo monacale che suggella il racconto funziona, quanto meno, come espiazione di entrambe le colpe della donna (l'adulterio e la sua attività di prostituta), ma nella traduzione di Galvani si fatica a capire – e, a dire il vero, non lo si comprende del tutto – perché la moglie di Gausbert, rapita e violentata ("un cavaliere della terra [...] fece e disse tanto che ne la menò, e dopo averne fatto misuso, abandonolla malamente in sulla via"), poi costretta a vivere d'espediti prima di ricongiungersi col marito ("venne la donna a uno castello disagiata e spregevole,

cominciò a vivervi a modo di paltoniera”), dovrebbe rinchiudersi (o essere rinchiusa) “in un munistero con gran pentimento e con grande vergogna”.

V. Interpolazioni

Questi interventi sono in parte affini a quelli commentati nel paragrafo IV. La differenza fondamentale risiede nel fatto che, in questo caso, non si tratta della rielaborazione e/o amplificazione di passaggi del testo provenzale, ma di paragrafi creati *ex novo* dal traduttore che rielabora in forma narrativa i molteplici spunti offerti dalla produzione lirica del trovatore oggetto della biografia.

Un esempio rilevante, in tal senso, è la conclusione che Galvani aggiunge alla *razo* ‘della *domna soiseubuda*’ (Boutière & Schutz, 1973: XI.C), relativa a Bertran de Born, *Domna, pois de ni no·us cal* (BdT 80,12):

E di questa ragione fece il Sirventese, che nomò della *Donna intrascelta* e che comincia: *Donna, poi che de me più non vi cale*, e questo sirventese fue molto a piacere de li buoni uomini e delle gentili donne di suo linguaggio, poiché in esso il trovatore riferisce per rima ciò che suona aver fatto per colori soavi Zeusi pittore, il quale compuose una sua Dea bellissima delle isvariate bellezze di cinque donzelle di Agrigento. Ora bene si converrebbe, poi che vera cavalleria è discaduta e venuta quasi al niente, che uomo si penasse e si procacciasse di strarre quel tanto di bene che in ciascuno è tuttavia, per farne uno Cavaliere intrascelto, che fosse a specchio e miraglio di valore e di cortesia, e dove si intendessero li cavallieri e vi cercassono a compire ciò di che hanno mancamento e soffratta. (NP: 65)

Quasi un secolo prima di Schutz (1947-1948), Galvani individua nella tradizione classica l’ascendente del procedimento retorico utilizzato da Bertran de Born, ancorché l’erudito modenese sembri rinviare – non come la bibliografia moderna al *De Inventione* ciceroniano (Leube-Fey, 1971: 32; Beltrami, 1996), che colloca l’aneddoto a Crotone (Guy Achard, 1994: II.i, 3-4) –, bensì, vista la menzione delle “isvariate bellezze di cinque donzelle di Agrigento”, a un passo del libro XXXV della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio: “Agragantinis facturus tabulam, quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent, inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet” (Ian & Mayhoff, 1921: 181). Nella conclusione, inoltre, Galvani stabilisce un implicito collegamento tra la *domna soiseubuda* di Bertran de Born e il *cavalier soiseubut* di Elias de Barjols (*Bel Guazanhs, s’a vos plazia*; BdT 132,5).

In questo tipo di interpolazioni, Galvani cade non di rado in errori (anche d’un certo peso), che in parte dipendono dallo stato della ricerca trobadorica nell’ultimo terzo del s. XIX, ovvero, dalle informazioni in suo possesso. Un caso significativo è la traduzione della *vida* di Guglielmo IX. Una delle più brevi biografie trobadoriche – circa dieci righe a stampa nell’edizione di Boutière e Schutz (1972: I) occupa sei pagine nella traduzione del *Novellino provenzale*, che aggiunge una nutrita serie di chiose erudite; la traduzione della *cobla* II di *Ben vuell que sapchon li pluzor* (BdT 183,2) – *Eu conosc ben sen e folor* (Pasero, 1973: 257, vv. 8-14) – e, soprattutto, il testo provenzale di quello che Galvani riteneva l’unico componimento superstite di Eble II di Ventadorn – uno scambio di *coblas* tra questi e lo stesso Guglielmo IX – corredato dall’esposizione delle fantasiose circostanze che diedero origine al canto (Galvani, 1873: 4-6):

Ora sappiate come dalla Contea di Poitù si rilevava la Viscontea di Ventadorno, della quale messer Ebles era in quella stagione Visconte; e bene sappiate che questi fu gentile uomo, cortese ed adritto ed indottrinato, sì che fu altresì buon trovatore e dittatore per rima come il Conte Guglielmo, tanto che fu detto per nome *il Cantore*, e tanto seppe mantenere ed onorare le buone donne, quanto lo suo signore seppe esserne calognoso, ed averle a vile. E questo vi mostrerò io, contandovi come il Conte Guglielmo partisse uno periglioso giuoco d'amore a Messer Ebles, e come il Visconte si sapesse estrarre del partimento con suo onore e con senno. Ed ecco il mottetto del Conte Guglielmo nel suo naturale linguaggio:

En Ebles, ara m digatz,
si ben etz endeutat
[...]

Ed ecco il mottetto del Visconte di Ventadorno in pronta e gentile risposta:
Seinher, be m demandatz
cum hom desesperatz
[...]

Il testo pubblicato da Galvani, però, non ha nulla a che vedere con i primi trovatori, in quanto si tratta d'uno scambio di *coblas* tra Gui ed Eble d'Ussel (Audiau, 1922: 79-81): *N'Ebles, pus endeptatz* (BdT 194,16) e *En Gui, be m demandatz* (BdT 129,4). L'errore procede dal manoscritto utilizzato da Galvani (1845: 91), il canzoniere **d**, sezione cartacea di **D** e copia parziale di **K** (Mussafia, 1867: 412-421; Suchier, 1880), che nella *cobla* di Eble d'Ussel reca in *incipit* la variante (con **IKa**¹) *Seinher* [e non *En Gui*], *be m demandatz*. Inoltre, **IKda**¹ collocano lo scambio di *coblas* sotto la rubrica *La tençon de n'Ebles e de son seignor*. L'attribuzione di Galvani, come ricorda la BdT, godette d'un certo credito presso i filologi tedeschi dell'ultimo terzo del s. XIX: “er [l'échange entre Gui et Eble d'Ussel] wurde daher von Bartsch nach Galvani Vorgang als besondere Tenzone zwischen dem Grafen von Poitiers und seinen Lehnsman Eble de Ventadorn aufgefaßt (183,9 = 130,1), von Suchier, Jahrb. 14, 120 aber richtig identifiziert” (BdT schede 194,16 e 130,1; cf. Mussafia, 1867: 353).

VI. Il traduttore imita il biografo: la *razo* relativa a Raimon Gaucelm de Béziers

Vorrei concludere questa rassegna delle traduzioni galvaniane con un testo molto peculiare, che è in grado di rivelare il senso ultimo dell'operazione compiuta da Galvani. Tra le 82 prose del *Novellino provenzale*, figura una *razo* relativa a Raimon Gaucelm de Béziers, *A penas van en loc qu'om no m deman* (BdT 401,2), che non appartiene al *corpus* provenzale di *vidas* e *razos* e che Galvani elabora *ex novo* imitando in parte l'antico biografo.

[LXXII]

COME RAIMONDO GAUCELMO IMITÒ
PERSIO SATIRO IN UN SUO SIRVENTESE.

(A. 1230-1280)

Raimondo Gaucelm o Guilliemo fu de Bezieri nè povero nè manente ma mezzolano. Fue uomo molto savio e seppe bene lettere, e largo fu di suo senno e di suo avere a chi gliene faceva dimando. Amò il trovare e il cantare, e funne per ciò amato da tutti li buoni uomini della contrada, e fuori d'ella dal Marchese d'Este che bene lo accolse e lo rimise in anese.

Bene fu onorato e tenuto caro sin che visse al secolo, donde poco è che uscinne a cheto ed in pace. Molti beni ebbe e molti onori da sir Amerigo Conte di Narbona, da Messer Giraldo da Lignano, e da uno ricco Barone di Palese Signore d'Uzesto che avea in nome altresì Raimondo Gaucelmo: per che ne' suoi cantari il Trovatore lo vien dicendo *Fratello*. Ora sappiate ch'è' trammise a codesto altro Ramondo un Sirventese che, volto in nostro aperto volgare, incomincia così:

A pena è ch'ov'io giunga, uom non mi chieda:
 Ramondo, avete fatto un che novello?
 Ed io a tutti lo spongo senza sceda,
 che un tal chiedere in ver m'è buono e bello.
 piacemi s'odo dir di me: gli è questi
 quel tal che sa far Gobbole e Sirventi;
 nè già per robbe ch'uom mi doni o presti;
 troppo ho di robbe, ed ho chi m'en presenti.

E tutto ciò tolse egli bellamente al detto di uno antico autore in grammatica, detto Persio il Satiro, che avea per innanzi lasciato scritto:

Scire tuum nihil est, nisi, te scire hoc, sciat alter.
 At pulcrum est digito monstrari, et dicere: *hic est*.

L'acquisita familiarità di Galvani con le *razos* trobadoriche si riconosce nel periodo esordiale, laddove, come di norma nelle antiche biografie, si dettano le generalità anagrafiche e professionali del trovatore. Nel prosieguo, però, l'obiettivo di Galvani non è esporre – come invece accade nelle *razos* provenzali – le circostanze in cui ha avuto luogo il canto, bensì segnalare – come già nell'interpolazione alla *razo* della '*Domna soiseubuda*' (cf. *supra*, punto c) – un frammento della cultura classica del trovatore, ovvero quella che Galvani considera la fonte latina (Persio) del sirventese di Raimon Gaucelm.

Nulla di più lontano, dunque, dal *modus operandi* del biografo antico, ma nulla di più eloquente circa il fatto che in questo particolare episodio della ricezione dei Trovatori nel s. XIX erudizione e rimaneggiamento esegetico-narrativo sono strettamente connessi. E lo stesso può dirsi per le altre informazioni che Galvani utilizza per l'elaborazione del testo.

La fonte principale è, senza dubbio, il *corpus* conservato di Raimon Gaucelm:

a) dalla *cobla* esordiale di *BdT* 401,2 – tradotta nella *razo* (per il testo originale cf. Radaelli, 1997: 146, vv. 1-8) – Galvani ricava le indicazioni sulla buona reputazione del trovatore;

b) dai componimenti *Quascus planh lo sieu dampnatge* (*BdT* 401,7) e *Belh Senher Dieus, quora veirai mo fraire* (*BdT* 401,4) – Radaelli, 1997: rispettivamente 161 e 208 – e dalle rubriche che nel canzoniere **C** introducono i due testi e che Galvani leggeva in *Choix* V (375; per un'edizione più accurata cf. Bertolucci, 2017 [1978]: 266 e Radaelli, 1997: 30):

Planch ne [*sic*] fes Raimon Gaucelm en l'an que hom contava M.CC.LXII, per un borzes de Bezers lo qual avia nom Guirautz de Linhan.

So son II coblas que fes Raimon Gacelm del senhor d'Uzest que avia nom aissi quon elh Raimon Gaucelm.

procedono i riferimenti a “Messer Giraldo da Lignano” e a “uno ricco Barone di Palese Signore d’Uzesto c’avea in nome altresì Raimondo Gaucelmo”.

C’è però il concorso di un’altra fonte trobadorica. Nessun componimento di Raimon Gaucelm testimonia infatti d’un suo soggiorno presso la corte estense – “e funne per ciò amato da tutti li buoni uomini della contrada, e fuori d’ella dal Marchese d’Este che bene lo accolse e lo rimise in arnese” – e qui Galvani confonde – o vuole confondere: si veda l’esordio della *razo*, “Raimondo Gaucelmo o Guilliemo” – il Raimon Gaucelm trovatore biterrese con il Guilhem Raimon attivo in Italia, alla corte dei Marchesi d’Este tra il 1215 e il 1236. Tra i 4 componimenti conservati di questo trovatore figura uno scambio di *coblas* con Ferrarino da Ferrara – *Amics Ferrairi* (*BdT* 229,1a = 150,1; ed. Gatti, 2019) – nel quale Guillem Raimon si rivolge a *Maistre Ferrairi* “in stile retoricamente fiorito e in tono alquanto pomposo [...] per chiedergli del Marchese d’Este, il cui potere tanto si espande, del suo ‘prez’ e soprattutto del ‘don’, delle sue disposizioni liberali” (Folena, 1976: 480):

Amics en Raimon
 Guillem, pueis entrest mest
 nos, d’un pes preon
 tan tost m’aleugest; rest
 doncs e pui’a mon
 mos sens sus el test. Dest
 m’en dreig e’us respon
 que pro a conquest d’Est
 lo marques amics rics
 [...]
 [...] Pics
 no·il tol so savers,
 qar gent dona qan sayzona,
 co’s tayn a baro pro,
 qi s’adona vais gen bona;
 e car vos sa ibo no
 tayn q’espona ni·l somona
 qe·us onre ni·us do pro.
 (ed. Gatti, 2019: 17, vv. 25-33 e 39-46)

Da qui Galvani attinge le informazioni circa il soggiorno di Raimon Guillem – immediatamente omologato a Raimon Gaucelm – alla Corte Estense e la buona accoglienza che questi ricevette dal Marchese. Sul fatto che Galvani conoscesse questo componimento non sussistono dubbi: il testo è pubblicato integralmente – per altro quasi vent’anni prima dell’edizione di Monaci (1889: 103), che i repertori considerano come la prima edizione del componimento – proprio nel *Novellino provenzale*, ed è anzi il perno sul quale Galvani costruisce un’interessante interpolazione alla traduzione della *vida* di Ferrarino da Ferrara (1870: 205-207)

Udito avete come Maestro Ferrari era per un Campione nella corte de’ Marchesi, e come e’ vi rispondea adesso a’ Trovatori e Giullari che il provocavano di loro rime. Ora sappiate che un dì ci venne Messer Ramondo Guglielmo, e fattolisi innanzi, per provare il senno e ’l savere

del Maestro gli si drizzò, non con motti leggiere, ma con un cantare di maestria in sì care rime,
che male ponnosi recare in nostro piano volgare di sì, e sì gli disse in suo volgare d'oco:

Amics En Ferrari ...
del pro Marques d'Est van
man dizen qu'a sen fi
[...]

E Maestro Ferrari, senza nullo soprastamento, seppe rispondergli, altresì, in
care rime, di punto in punto così:

Amics'N Guillem Raimon
pueis say us entrest mest
jeu d'un pes qu'es preon
tantost malengrest rest
[...]

Le due prose di Galvani sono dunque in strettissimo rapporto: l'interpolazione alla *vida* di Ferrari giustifica e dà fondamento all'“invenzione” della *razo* relativa a Raimon Gaucelm. Questa peculiare operazione di rielaborazione e riscrittura dei dati della storia letteraria dei trovatori racchiude però un senso più profondo e per metterlo a fuoco è necessario aggiungere al *dossier* almeno un altro testo, più antico rispetto alla redazione del *Novellino provenzale*. Si tratta della lettera dedicatoria a Francesco IV d'Este che Galvani premette al *Fiore di storia letteraria e cavalleresca dell'Occitania*, licenziato nel 1845. Qui Galvani traccia il proprio autoritratto di erudito in parallelo al profilo di Giammaria Barbieri, sottolineando che entrambi hanno potuto illustrare le lettere provenzali grazie alla generosa protezione accordata loro dagli Estensi (1845a, 2-3 e 5):

Primo in Italia a scrivere dottamente della lingua e della poesia provenzale era Giovanni Maria de' Barbieri modenese; e questi, raccogliendo la singolare dottrina sua in un libro ch'egli intitolava *Arte del Rimare*, volevalo indirizzato per debito e per affezione alla Nobilissima Altezza di Alfonso II da Este, “perciocché”, così egli scriveva, “essendo io suo suddito per nazione e suo uomo per beneficio di lei, così mi reputo obbligato, per legge di fedeltà e di gratitudine, a dedicarle i parti del mio ingegno, come già le ho dedicato per suo servizio la vita che mi resta ed i figliuoli usciti di me medesimo”. Per venti anni io mi sono venuto logorando in istudi non dissimili da quelli dell'avvertito filologo modenese; ed ora che una solenne occasione sembra concedermi ch'io ne pubblichi il frutto, intendo insieme di far mie le parole del Barbieri, ed intitolare questo primo volume alla R. A. V., a cui del pari mi obbligano antica sudditanza e personale servizio [...]

Conceda dunque la R. A. V., succeduta alla grandezza degli Azzi VII e degli Alfonsi II, che io, sottentrando ai Ferrari e ai Barbieri, e com'essi accolto clementemente nella Corte de' miei Principi, deponga ai piedi del trono la prima tra le fatiche mie; e voglia Ella per tal maniera perpetuare nella nobilissima Casa Estense il pieno patrocinio delle lettere provenzali e de' suoi cultori, ed accordare all'ultimo tra questi, in auguratissimo premio, la continuazione della Sovrana sua Grazia.

Tra questa dedicatoria e le traduzioni del *Novellino provenzale* passano 25 anni. Ma c'è un *file rouge* che tiene insieme i tre testi e che, in certa misura, tocca tutte le provincie della provenzalistica galvaniana: Modena, la dinastia Estense e l'idea, orgogliosamente rivendicata, che la ricerca erudita è stata possibile solo grazie a un'illuminata azione di mecenatismo culturale. Si tratta ovviamente, almeno per quel che riguarda la dedicatoria, del riflesso delle particolari condizioni politiche dell'Italia pre-unitaria, con la sua frammentazione territoriale, con l'esistenza di molteplici corti e con l'azione culturale che non di rado queste corti promuovevano. Tali circostanze, lo sappiamo, cambiano rapidamente: nel 1859 il Ducato di Modena e Reggio è annesso al Regno di Sardegna; nel 1861 si compie l'unità d'Italia, con tutto ciò che ne consegue sul piano della ristrutturazione politica della Nazione e della progressiva trasformazione della ricerca da erudizione di corte, promossa dal mecenatismo di questo o quel signore, in ricerca propriamente accademica svolta nelle aule universitarie; aule che, come si è visto, restano invece precluse a Galvani. Ciò che però non si affievolisce – anzi si rafforza, proprio perché spostata indietro nel piano mitico del ricordo nostalgico – è la fierezza della propria appartenenza – elemento identitario fortissimo – alla gloriosa tradizione modenese e al mecenatismo culturale degli Estensi.

Ed è qui, a mio avviso, che si può percepire il senso ultimo dell'operazione compiuta da Galvani nel *Novellino provenzale*. In maniera implicita – ma poi evidentissima se si contestualizzano correttamente tutti i segmenti della sua produzione erudita – Galvani traccia una 'genealogia d'ingegno' nella quale riserva per sé il posto dell'ultimo discendente d'una gloriosa tradizione erudita che *à rebours* passa per Ludovico Castelvetro, Giammaria Barbieri e arriva fino al trovatore (e antologista di trovatori) Ferrarino da Ferrara. E se nel 1845, al momento di licenziare la dedicatoria del *Fiore*, Galvani è ancora un suddito dei Marchesi d'Este e può quindi tracciare un duplice parallelo encomio, del signore (Francesco IV) e del suo illustre antenato (Azzo VII), ma anche del suo suddito (Galvani stesso) e dell'illustre precursore di questi (Ferrarino da Ferrara, che Galvani considerava compilatore dell'intero canzoniere estense **D**, e non solo del florilegio che i provenzalisti oggi siglano **D°**):

Splende tra gl'illustri Estensi Azzo VII di specialissimo lume, perché non solo accolse nella sua Corte i trovatori Occitanici, ma vi tenne onorato un Maestro Ferrari da Ferrara che, dottissimo in quella lingua gentile, quasi campione nella Corte di Este, tenzonava con loro e ne spondeva le difficoltà e gli artifici; e curava finalmente che su belle membrane se ne conservassero le rime, e se ne venisse compilando così quel manoscritto che, arrivato sino a noi, è di presente una delle gemme più rare della R. Estense Biblioteca. (1845a: 4)

nel 1870, nelle prose del *Novellino provenzale*, segnatamente nell'interpolazione alla *vida* di Ferrarino da Ferrara e nella *raza* relativa a Raimon Gaucelm, Galvani non può non fare i conti con il mutato orizzonte politico: la Corte modenese non esiste più, il glorioso mecenatismo culturale degli Estensi si è ormai concluso per sempre. Ed ecco allora che il discorso si sposta interamente nel passato: gli Estensi restano sullo sfondo, inamovibili nel ruolo di illuminati protettori dell'ingegno trobadorico, e Galvani assume, a fianco di Ferrarino, la voce più discreta, ma non per questo meno importante, del narratore 'fuori campo'.

Il senso dell'operazione è chiaro. Da un lato, Ferrarino; dall'altro, Galvani stesso. Due facce della stessa medaglia. L'uno, come altro l'altro, "dottissimo in quella lingua gentile [*il provenzale*], quasi campione nella Corte di Este [...] spondeva le difficoltà e gli artifici" della poesia trobadorica; l'uno, come anche l'altro, *tos temps stet en la chasa d'Est*. Ed è qui, in ultima

analisi, che si misura tutta la distanza di Galvani dai primi filologi romanzi propriamente detti, vale a dire: la consapevolezza di essere parte ancora attiva di quella lunga e gloriosa tradizione trobadorica modenese. Ma proprio questa consapevolezza da un lato non gli permette ancora di considerare il testo come oggetto da studiare con distaccata obiettività scientifica, dall'altro lo legittima ad intervenire su di esso con manipolazioni e interpolazioni di carattere narrativo-erudito. Questa è, a mio avviso, la ragione profonda della complessa rielaborazione narrativa che Galvani propone nelle traduzioni del *Novellino provenzale*.

Operazione nostalgica? Con certezza. Operazione di scarso fondamento scientifico? Sicuramente. Ma non per questo operazione meno valida, a patto però che la si comprenda correttamente e la si contestualizzi entro l'opera dell'autore e il relativo orizzonte storico-politico. Inoltre, come dicevo all'inizio, operazione di sicura rilevanza, in quanto ultimo capitolo – e un capitolo tutto modenese – della 'preistoria' della Filologia Romanza, segnatamente della Filologia trobadorica, in Italia.

BIBLIOGRAFIA:

- ACHARD, Guy (Ed.). (1994). *Cicéron, De l'invention*. Paris: Les Belles Lettres.
- AUDIAU, Jean (Ed.) (1922). *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*. Paris: Delagrave.
- BdT. Pillet, Alfred & Carstens, Henry (1933). *Bibliographie der Troubadours*. Halle a. S.: Niemeyer.
- BELTRAMI, Pietro G. (1996). Bertran de Born poeta galante: la canzone della “dompna soiseubuda”. In AA.VV., “*Ensi firent li ancessor*”. *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung* (pp. 101-117). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (2017 [1978]). Il canzoniere di un trovatore nel “libro” di Guiraut Riquier. In Valeria BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Morfologie del testo medievale II. Nuova raccolta di saggi e articoli* (pp. 233-266). Fabrizio CIGNI (Ed.). Roma: Aracne.
- BOUTIÈRE, Jean & SCHUTZ, Alexander Hermann (Ed.) (1973). *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècle*. Paris: Nizet.
- BRANCALEONI, F. (1998). Galvani, Giovanni. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (I.I). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Disponibile qui: [http://www.treccani.it/-enciclopedia/giovanni-galvani_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/-enciclopedia/giovanni-galvani_(Dizionario-Biografico)/). [Ultimo accesso: 14/8/2020].
- FOLENA, Gianfranco (1976). Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete. In Girolamo ARNALDI *et al.* (a cura di), *Storia della cultura veneta*, t. I: *Dalle Origini al Trecento* (pp. 453-562). Vicenza: Neri Pozza Editore.
- GALVANI, Giovanni (1829). *Osservazioni sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate brevemente con le antiche italiane*. Modena: Tipografia Soliani.
- GALVANI, Giovanni (1840a). Del probabile autore del “Centonovelle” antico. In Giovanni GALVANI, *Lezioni accademiche* (II, pp. 195-216). Modena: Tipografia Vincenzi e Rossi [già pubblicato con lo stesso titolo in *Giornale Letterario Scientifico Modenese*, 1, aprile 1839-marzo 1840, 401-418].
- GALVANI, Giovanni (1840b). Dell'utilità della lingua volgare nello studiare e singolarmente nello scrivere la latina. In Giovanni GALVANI, *Lezioni accademiche* (II, pp. 127-154). Modena: Tipografia Vincenzi e Rossi.
- GALVANI, Giovanni (1840c). Studj storici, grammaticali e poetici sulla lingua e sulle lettere dell'Occitania, opera proposta ai tipografi. *Giornale Letterario Scientifico Modenese*, 2, aprile-settembre 1840, 314-317.

GALVANI, Giovanni (1841). Fiore di Novelle occitaniche recate letteralmente di lingua d'oc in lingua di sì. *Giornale Letterario Scientifico Modenese*, 4, aprile-settembre 1841, 265-286.

GALVANI, Giovanni (1843a). *Di alcune utilità che si ponno ricavare dall'antica lingua d'oïl per l'istoria delle lingue volgari italiane*. Modena: Tipografia Vincenzi e Rossi.

GALVANI, Giovanni (1843b). "Della diritta maniera di trovare". Trattatello grammaticale di lingua limosina [...] dell'antico trovatore Raimondo Vidale. *Continuazione delle Memorie di religione di morale e di letteratura*, 15, 406-422.

GALVANI, Giovanni (1845a). *Fiore di Storia Letteraria e Cavalleresca dell'Occitania*. Milano: Carlo Turati Editore.

GALVANI, Giovanni (1845b). La "Cronica dei Veneziani" del Maestro Martino da Canale, nell'antico francese colla corrispondente versione italiana del conte Giovanni Galvani. *Archivio Storico Italiano*, 8, 1845, 229-766.

GALVANI, Giovanni (1870). *Novellino provenzale, ossia, Volgarizzamento delle antiche vitarelle dei Trovatori scritte già in lingua d'oc da Ugo di S. Ciro, da Michele della Torre e da altri*. Bologna: Tipografia Gaetano Romagnoli.

Galvani, Giovanni (1871). *Difesa del Conte Giovanni Galvani dalle accuse direttegli dal Prof. F. Guessard [...]*. Modena: Tipografia Soliani.

GATTI, Luca (Ed.) (2019). Guillem Raimon ~ Ferrarino da Ferrara, "Amics Ferrairi" ~ "Amics en Raimon" (BdT 229.1a = 150.1). *Lecturae tropatorum*, 12, 1-25. Disponibile qui: <http://www.lt.unina.it/Gatti-2019.pdf>. [Ultimo accesso: 14/8/2020].

GORNI, Guglielmo (Ed.) (1996). *Dante Alighieri, Vita Nova*. Torino: Einaudi.

GUESSARD, François (Ed.) (1858²). *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun (XIIIe. siècle)*. Paris: A. Franck.

Ian, Ludwig & Mayhoff, Karl (Ed.) (1897). *C. Plini Secundi Naturalis historia*, vol. IV, libri XXIII-XXXVII. Leipzig: Teubner.

Indigène: [Jules GOUNON LOUBENS, marquis de] (1866). *Les vies des Troubadours écrites en roman par des auteurs du treizième siècle, et traduites en français par un Indigène*. Magradoux-Tarbes: Librairie romane de Pierre d'En – Sagnos-Imprimerie de J.-A. Lescamela.

LA SALLE DE ROCHEMAURE, Louis-Félix de (1910). *Les troubadours cantaliens*, 2 vols. Aurillac: Imprimerie moderne.

LACHIN, Giosuè, & ZAMBON, Francesco (Ed.) (2008). *I Trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004). Padova: Antenore.

LEUBE-FEY, Christiane. (1971). *Bild und Funktion der "dompna" in der Lyrik der Trobadors*. Heidelberg: Winter.

LUCCHINI, Guido (1990). *Le origini della Scuola Storica. Storia letteraria e Filologia in Italia (1866-1883)*. Bologna: Il Mulino.

MENEGHETTI, Maria Luisa (1992²). *Il pubblico dei Trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*. Torino: Einaudi.

MENGALDO, Pier Vincenzo (Ed.) (1968). *Dante Alighieri, De Vulgari Eloquentia*. Padova: Antenore.

MILANO, Ernesto (2004). La Biblioteca estense e la filologia modenese. In Anna FERRARI & Stefania ROMUALDI (Ed.), "Ab nou cour et ab nou talen". *Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*. Actes du Colloque International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (L'Aquila, 5-7 juillet 2001) (pp. 31-47). Modena: Mucchi Editore.

MONACI, Ernesto (1889). *Testi antichi provenzali raccolti per un corso accademico nella R. Università di Roma premessi alcuni Appunti bibliografici sui principali fonti per la storia della letteratura provenzale nel medio evo*. Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato.

Mussafia, Adolfo (1867). Del codice estense di rime provenzali. *Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe*, 55, 339-450.

PASERO, Niccolò (Ed.) (1973). *Guglielmo IX, Poesie*. Modena: Mucchi Editore.

Petrocchi, Giorgio (Ed.) (1966-1967). *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4 voll. Milano: Mondadori.

RADAELLI, Anna (Ed.) (1997). *Raimon Gaucelm de Béziers, Poesie*. Firenze: La Nuova Italia.

Reggimento. Guglielmo MANZI (Ed.) (1815), *Francesco da Barberino, Del reggimento e de' costumi delle donne*. Roma: Stamperia Da Romanis.

RONCAGLIA, Aurelio (1978a). Giulio Bertoni provenzalista. In *Giulio Bertoni (1878-1978)* (pp. 88-96). Modena: Mucchi Editore.

RONCAGLIA, Aurelio (1978b). Bertoni, Giulio. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (IX, pp. 626-632). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

SCHUTZ, Alexander Hermann (1947-1948). Ronsard's "Amours" XXXII and the Tradition of the Synthetic Lady. *Romance Philology*, 1, 125-135.

SUCHIER, Hermann (1880). Der papierne Theil der Modenaer Troubadourhandschrift. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 4, 72-73.

TOBLER, Adolf (1873). Sur quelques passages des "Grammaires provençales". *Romania*, 2, 337-347.

VATTERONI, Sergio (Ed.) (1986). *Le poesie del trovatore Johan Esteve*. Pisa: Pacini Editore.

La *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry – lecturas y apropiaciones. Nuevas perspectivas sobre su transmisión manuscrita en Castilla (s. XIII-XIV)

The *Historia Orientalis* by Jacques de Vitry – Readings and Appropriations. New Perspectives on Its Manuscript Transmission in Castile (XIIIth-XIVthc.)

MIANDA CIOBA

Universitatea din București

Palabras clave

Historia Orientalis;
Jacques de Vitry;
cruzadas; traducción
castellana;
transmisión
manuscrita.

Keywords

Historia Orientalis; Jacques
de Vitry; crusades;
Castilian
translation;
manuscript
transmission.

A principios del s. XIII, Jacques de Vitry, arzobispo de San Juan de Acre y legado pontificio en el Reino Latino de Jerusalén entre 1216 y 1224, finalizaba su *Historia Orientalis*, un tratado tripartito donde se reunían una historia compendiada de las cruzadas, varios textos homiléticos en favor del *passagium generale* y un relato razonado sobre la actualidad política y confesional de Tierra Santa en las vísperas de la quinta cruzada. Hacia finales del mismo siglo, los letrados de la Cancillería real de Castilla, participantes en los proyectos historiográficos del Rey Sabio, descubren la *HO*; dos siglos más tarde, el tratado se sigue difundiendo, tanto en su lengua original, en traducciones castellanas autónomas, o bien como material interpolado dentro de compilaciones de materias orientales, en latín y en romance. Este trabajo presenta los resultados recientes de la investigación sobre la primera etapa de difusión de la obra de Jacques de Vitry en el espacio castellano a través de varias copias del original latino y de la primera traducción al castellano (la *Estoria de Gerusalem abreniada* de principios del s. XIV), en conexión probable con el proceso de transmisión y de traducción de la *Historia Gothorum* de Ximénez de Rada. Asimismo, la primera traducción castellana de la *HO* se inserta en el *stemma codicum* de la traducción de la *Historia Gothorum*, lo que señala, en nuestra opinión, el interés erudito y político de la monarquía castellana por la problemática del Oriente latino.

In the early XIIIthc., Jacques de Vitry, archbishop of Saint John of Acre and papal legate in the Latin Kingdom of Jerusalem finalised his *Historia Orientalis*, a treaty collecting an abridged history of the crusades, various homiletic texts in favour of *passagium generale* and a report on the political and religious reality of the Holy Land on the eve of the fifth crusade. Towards the end of the same century, the scholars of the Royal Chancery of Castile discovered the *HO*, and nearly two centuries later the text was still spreading and still being read in its original form, in Castilian translations, or as a constituent material for interpolated works on the same subject, in both Latin or Romance. This paper presents recent results of the investigation into the first stage of dissemination of this work in the Castilian space through several copies of the Latin original, alongside with a first translation into Castilian (the *Estoria de Gerusalem abreniada* – from early XIVthc.), arguably connected to the transmission and translation process of the *Historia Gothorum* by Ximénez de Rada. As a result, the first Castilian translation of the *HO* is inserted in the *stemma codicum* of the *Historia Gothorum*'s Castilian translation, which, in our opinion, indicates the scholarly and political interest of the Castilian monarchy in matters of the Latin East.

La *Historia Orientalis* (HO) de Jacques de Vitry (1170-1240), arzobispo de San Juan de Acre y predicador de la quinta cruzada en Palestina y Siria, celebrado autor de sermones y ferviente defensor de las corrientes espirituales laicas de principios del siglo XIII (King, 1989)¹, cuenta entre los documentos más prestigiosos que ha producido la labor historiográfica dedicada a las cruzadas orientales y a los procesos políticos relacionados con las mismas². La obra se inicia en las vísperas de la cruzada de Damietta (1219-1221) y se acabará de redactar hacia finales de la tercera década del siglo. Una caracterización escueta de esta obra debería mencionar en primer lugar su estructura compleja, de amplios vuelos compilatorios, pero que al mismo tiempo transmite la experiencia directa y auténtica recogida por el autor entre 1216 y 1224, período en que se le asigna la misión de legado pontificio en Palestina. Vista a través de la relación sinérgica de sus componentes textuales, la obra de Jacques de Vitry es una historia universal centrada en Tierra Santa como lugar geométrico de la historia cristiana. El autor traza la conexión esencial entre el espíritu de las cruzadas y los tiempos bíblicos, al proyectar la historia reciente en el horizonte de la eternidad. Asimismo, las fuentes y el modelo compilatorio coinciden en indicarnos un proyecto autoral consistente con la tipología de las historias universales que, desde principios del s. XIII habían ido afirmando su prestigio en ambientes universitarios y eclesiásticos (Inglebert, 2014; Cioba, 2016: 214-217). Sin embargo, a la perspectiva teológica se añade una descripción aplicada del presente, de las realidades geográficas, políticas y confesionales en los territorios del Reino Latino de Jerusalén, dentro de un marco discursivo de carácter parenético, en apoyo de la iniciativa de la Cruzada pontificia.

En la perspectiva del primer examen histórico-literario extenso que le dedican los estudiosos benedictinos de Saint-Maure, la *Historia Orientalis* era la primera parte de un tratado tripartito, dentro del que estaba seguida por una *Historia Occidentalis*, que examinaba el estado de la iglesia occidental en la época anterior a la quinta cruzada, con fuertes acentos críticos en contra de la corrupción de las costumbres clericales y del enfriamiento de la piedad entre los legos (Hinnebusch, 1972). La primera edición impresa realizada por Franciscus Moschus a finales del siglo XVI (1597), dedicada a Alberto, archiduque de Austria, gobernador de Países Bajos, contiene únicamente estos dos tratados que reproducen, muy probablemente, un códice autónomo, utilizado, tal como sugieren aportaciones recientes (Bird, 2003: 56-74), en la cancillería de Federico II de Hohenstaufen, durante los intentos diplomáticos de recuperar la ciudad de Jerusalén (1228-1229)³, e incluso más tarde, hacia la época de la cruzada de 1239, organizada bajo los auspicios del mismo emperador. La mención de una tercera parte del

¹Los biógrafos de Jacques de Vitry aluden a búsquedas espirituales que recogen la influencia de la doctrina de Joaquín da Fiore y aspiran a la renovación de la piedad en un sentido análogo al cultivado por las corrientes bajomedievales de la *devotio moderna*. En sus años de formación, Jacques de Vitry se declara discípulo de María de Nivelles, guía espiritual de la primera comunidad de beguinas, asentada en la proximidad de St. Nicolás d'Oignie, a la que le dedica una auténtica hagiografía titulada *Vita Mariae Oigniacensis in Namurcensi Belgii diocesi*.

²Son dos los títulos que la tradición manuscrita adscribe al texto que nos interesa, como señala Jean Donnadieu en el estudio introductorio a la edición crítica del tratado: «Le livre I apparaîtra le plus souvent sous le titre d'*Historia Hierosolymitana abbreviata*, ou d'*Historia Orientalis*, mais les variantes rencontrées dans les manuscrits montrent que le nom n'était pas véritablement fixé [...]. À suivre Thomas de Cantimpré, dans le prologue du *Liber de Natura rerum*, Jacques de Vitry aurait lui-même appelé son livre l'*Historia Orientalis* [...]. [Le premier titre] a été compris en général comme étant celui d'un abrégé d'une *Historia Hierosolymitana* qui aurait repris les chroniques de croisade (del mismo título, n.n.) de Foucher de Chartres ou d'Albert d'Aix» (2008: 12-13).

³ Esta perspectiva propone la posibilidad de que la última redacción de la HO sea más tardía de lo que se solía pensar, con un *terminus ad quem* situado en torno a 1228, cf. Cioba, 2015: 83-89.

tratado tripartito de Jacques de Vitry aparece en el prólogo recogido por la edición de Joannis Bongarsius de 1611, un componente paratextual que la mayoría de las copias latinas de la *HO* no conservan. Pero ni el prólogo en cuestión ni el mismo tercer libro (que describe las condiciones de Tierra Santa y de Egipto entre la quinta y la sexta cruzada (1221-1228), muchas veces en relación redundante con el contenido del primer libro, son, al parecer, obras del arzobispo de Acre (Donnadieu, 2006: 433-440). Asimismo, el tercer libro pertenece, según indican estudios del siglo pasado, a su secretario y colaborador, Oliverio de Paderborn (Molinier, 1903: 51-52), a quien se le atribuye una *Historia de ortu Iherusalem seu orientalis*, de contenido parcialmente similar al supuesto último tratado de la obra tripartita de Jacques de Vitry⁴.

La *HO* conoció una enorme difusión europea, y se conserva en más de 124 ms. latinos, recogidos en varias sub-tradiciones y ramas, a partir de la segunda mitad del siglo XIII hasta el siglo XVI (Donnadieu, 2008: 44) se tradujo al francés y al castellano, probablemente desde el siglo XIII ya. A pesar de ello, durante muchos siglos fue considerada una historia atípica y de poca valía, sobre todo al compararse con la detallada y políticamente comprometida obra de Guillermo de Tiro, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*. Quizá fuera el motivo de que, después de las primeras impresiones de finales del XVI hasta la época moderna, solo se pueden mencionar, como contribuciones exegéticas, el extenso estudio histórico que le dedican los benedictinos de Sainte-Maure, algunos trabajos históricos y biográficos surgidos en el ambiente académico alemán (Zacher, 1885; Funk, 1909) a finales del siglo XIX y una traducción inglesa con notas y estudio introductorio de la misma época (Stewart, 1896). Sin embargo, a partir de los años 80 del pasado siglo, la suerte del tratado oriental de Jacques de Vitry, y la suerte de toda su obra⁵, iba a cambiar de una manera impresionante, hasta el punto de que podría decirse que el arzobispo de Acre es el primer historiógrafo medieval asimilado a las tendencias manifestadas en el dominio de los estudios modernos de historia cultural, debido a su pragmática visión del Oriente islámico y a la manera equilibrada en que asume su misión de embajador del pontífice y de lúcido investigador del *statu quo*, en un territorio marcado por violentas convulsiones políticas y religiosas. El elenco de las restituciones recientes empieza con la edición de la variante en francés medieval de la *Historia Orientalis* (Buridant, 1986), continuando con la edición crítica de la traducción castellana del mismo tratado oriental recogida en el ms. 684 de la BNM (la única variante romance completa) (Cioba, 2005), ambas seguidas, en 2008, por la edición crítica del original latino realizada por Jean Donnadieu (2008) a raíz del ms. más antiguo (de St. Nicolas d'Oignes) y de la *editio princeps* de Fr. Moschus.

Al considerar el espacio peninsular, notamos que la *HO* latina se conserva en cinco copias medievales: se trata de los mss. 9201 (inicios del s. XIV), 8269 (s. XIV) y 1364 (s. XV), todos

⁴Oliverio podría ser igualmente autor de algunos materiales incluidos en la *HO*, como, por ejemplo, la crónica de los reyes de Jerusalén del cap. XCV. Entre los escritos atribuidos se encuentran algunas cartas del obispo Haymaro, enviado a Tierra Santa por Inocencio III con la misión de redactar informes que iban a ser utilizados en la preparación de Laterán IV. La actividad de Jacques de Vitry y de sus colaboradores corresponde a un propósito ya tradicional de la cancillería pontificia – el análisis periódico de la situación política de Tierra Santa (Bird, 2003: 57).

⁵Jacques de Vitry es intensamente valorado como autor de sermones, y sobre todo como autor de un conjunto de siete cartas escritas durante los primeros años de su estancia en Tierra Santa (1216-1219) (Huygens, 1960), cartas que contienen datos de gran interés sobre la realidad de Tierra Santa, y donde “un homme sensible et intelligent rapporte à ses correspondants des impressions directes sur les événements qui secouaient alors la Chrétienté” (Rousset, 1962: 216).

de la BN de Madrid; y de los mss. Esc. Lat. Q-II-21 (s. XV); y Ms. Esc. Lat. L-III-22 (s. XV). A esta lista se añade el ms. Madrid, Zabálburu 73-244 del siglo XVII (Domínguez, 2012: 20).

Una de las hipótesis vehiculadas en relación con la difusión hispánica del texto de Jacques de Vitry es la de que, en el trasfondo del intenso quehacer historiográfico desarrollado durante la segunda mitad del s. XIII bajo la dirección de los reyes de Castilla y de Aragón, y en las circunstancias peculiares en que la estrategia política de la monarquía castellana busca apoyo en la reescritura legitimista de la historia y en la invención de la memoria colectiva a través de la autoridad del monarca, la *HO* pudo ser uno de los vehículos predilectos a través del que se difunden en las áreas culturales de la Península las historias de las cruzadas orientales y las noticias sobre la situación política del Reino Latino. Como muy bien se sabe, el s. XIII está marcado por el intento varias veces repetido de recuperar la autoridad sobre los antiguos territorios del Estado cruzado, tras el sonado acontecimiento de la pérdida de Jerusalén a manos de Saladino (1187), y aunque los progresos reales son pocos e inconsistentes, los proyectos de cruzada se suceden con rapidez, implicando, de una manera o de otra, a todos los monarcas occidentales, casi sin excepción. La relación peculiar de Alfonso X de Castilla con la problemática de Tierra Santa y con el papado durante la segunda mitad del siglo XIII constituye un cuadro que podría explicar la presencia de la obra de Jacques de Vitry en el marco de la cultura castellana de la época, una hipótesis que en los últimos años ha recibido el apoyo de varios argumentos y tomas de posición (Cioba, 1996:154-155; 165; Domínguez, 2012: 2-35)⁶.

El tratado oriental de Jacques de Vitry produce dos versiones en castellano medieval: la primera, titulada *Estoria de Gerusalén abreniada*, se conserva en varias copias manuscritas que proceden del códice Ms. 684 de la Biblioteca Nacional de España, de mediados del siglo XIV, un códice que contiene además la traducción castellana de las obra historiográfica de Rodrigo Ximénez de Rada⁷; la segunda, conocida como el *Libro Ultramarino (LU)*, es una versión refundida e interpolada y se conserva en el códice ms. 3013 de la misma biblioteca, finalizado durante la primera mitad del XV (Cioba, 2003). Las traducciones se realizan, con toda probabilidad, a partir de originales latinos ligeramente distintos, cuyo arquetipo recoge la mayoría de las características del ms. lat. 9201 BNM del siglo XIV, muy parecido a la primera edición impresa de 1597.

El ms. 684 de la Biblioteca Nacional de Madrid es la copia más antigua de la *Historia Oriental* en castellano y procede del Archivo de la Catedral de Toledo; igualmente, debemos decir que es anterior a cuatro de los cinco ms. latinos existentes en los archivos peninsulares

⁶Para completar el cuadro de la presencia en la península, durante el período medieval, de la historiografía de las cruzadas orientales, además de la utilización de la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro en el proceso de la redacción de la *Gran Conquista de Ultramar*, se deben mencionar un códice de la cancillería de Alfonso X que recoge los *Anales de Tierra Sancta* (ms. 10046 de la BN de Madrid) (Sánchez Candeira, 1960) y dos ms. latinos que contienen la crónica de la primera cruzada de Baudri de Dol (o de Bourgueil), uno del sg. XIV (ms. 10225 de la BNM) y otro del siglo XV (ms. 9691 de la BNM).

⁷ La configuración del códice 684 de la Biblioteca Nacional de España es la siguiente: I. [R. J. de R. *Obras históricas*] (fol. 1 r.a.- fol. 141 v.a.): 1. [*Prólogo general*]; 2. [*Historia Gótica*]; 3. [*Historia de los romanos*]; 4. [*Historia de los hunos, vándalos e suevos e alanos e silingos*]; 5. [*Historia de los ostrogodos*]; 6. [*Historia de los árabes*]; II. *La noticia de las sedes episcopales de Espanna* (fol. 141 r.a.); III. [Jacques de Vitry: *Historia de Jerusalén abreviada*] (fol. 141 r.b.-201 v.b.). Las copias que se conservan (ms. 7801 y 8173) son la primera del siglo XV y la segunda del siglo XVII.

que contienen la versión original del tratado de Jacques de Vitry. Es por esto que la revisión de las tradiciones latina y romance de este texto y de la relación existente entre una y otra a raíz de testimonios presentes en las bibliotecas de España, parte necesariamente de la situación particular de dicho ms. 684 de la BN de España en Madrid.

En la sucesión de los libros recogidos en el código 684, el tratado oriental viene precedido por la versión castellana de las obras historiográficas, de Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo, tanto de las mayores (la *Historia de los Godos* y la *Historia de los Romanos*), como de las menores (la *Historia de los Hunos, Vándalos y Suevos, de los Alanos y Silingos*, la *Historia de los Ostrogodos* y la *Historia de los Árabes*). Las obras mayores, sobre todo, constituyen una de las fuentes más notorias para los proyectos historiográficos que se llevan a cabo en la cancillería real de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIII (Catalán, 1992).

Surgen, a estas alturas, algunas cuestiones fundamentales para la comprensión del proceso: la más importante sería si la obra finalizada por Jacques de Vitry entre 1221 y 1224 / 1228 ha sido relacionada, ya en su forma original latina, a las obras de Rodrigo Toledano, y si, por consiguiente, la *HO* viene involucrada en el mismo proceso de traducción al romance que ha dado lugar a que las historias del arzobispo de Toledo se fundiesen en el amplio proyecto historiográfico de Alfonso X y de sus sucesores. La otra posibilidad sería que la *HO* fuera asociada a las materias toledanas después del proceso de la traducción al castellano (tanto de la *HO* como de las historias del Toledano) y en circunstancias ajenas a este proceso. Como la historia de la tradición manuscrita, tanto la latina como la castellana, de las obras de Rodrigo Ximénez de Rada se conoce en detalle, esta constituye un punto de apoyo esencial en identificar los principales momentos de la difusión en el espacio hispánico de la obra de Jacques de Vitry.

Los estudios dedicados por Juan Fernández Valverde a la tradición latina de los manuscritos Ximénez de Rada (1987; 1999; Jerez, 2003) constituyen un punto de partida obligatorio para determinar las circunstancias de la asociación de la *HO* a estos códigos. La bibliografía pone de relieve la existencia de dos puntos de convergencia:

Para la parte inicial, que contiene las historias del Toledano, el código 684 recoge dos tipos de materias: dentro del primer tipo, la *Historia de los Godos* y la *Historia de los Romanos* proceden de un código latino que contiene la primera redacción de las obras mayores. Por la datación interna (era de 1294) se puede concluir que esta parte traduce un código perdido cuya réplica es el ms. 1364, del siglo XV⁸. Este código latino perdido debió de configurarse después de 1256 (Jerez, 2003: 233-234), porque, para las historias menores, recurre a otro código latino, el 7104, de la segunda mitad del siglo XIII, considerado como el ms. A de la segunda redacción (la completa) de las historias de Ximénez de Rada. Del ms. 7104 procede el *explicit* con que finaliza la *Historia de los Árabes* y también la datación interna que señala que el código fue realizado en 1256. Sobre decir que la traducción de las historias del Toledano, tal como se da en el código 684, que en la tradición de los romanceamientos del Toledano es conocida como la “versión completa de 1256”, se ha realizado en una fecha posterior a la indicada por la datación interna,

⁸ El texto de la *Historia Orientalis* incluido en el ms. 1364 contiene errores que la traducción castellana del ms. 684 evita, por consiguiente, en nuestra opinión, el ms. 684 traduce un prototipo del 1364, donde se incluye un manuscrito similar con el ms. 9201 (Cioba, 2005: 29-36; Jerez, 2003: 236). Para la descripción del ms 1364 de la BNM (β del stemma de los mss. latinos del Toledano), cf. Gómez Pérez, 1959: 154-155.

puesto que esta misma fecha aparece en todos los códices latinos emparentados con lo que se supone que fue el texto base de la traducción⁹.

Por más significativa que fuese la conexión de la *HO* con las historias del Toledano, lo es aún más la relación con los textos fundacionales, procedentes de la cancellería pontificia a través, quizá, de la cancellería de la Catedral de Toledo. Se trata de una secuencia compilatoria cuyo rasgo común es la presencia de una *Chronica omnium pontificum et imperatorum romanorum* de Gilbertus (Riché, 1990: 191-195)¹⁰, a la que se añade una *Notitia sedium Hispaniae Episcoporum*, alternando con una *Divisio orbis tripartita*. A estos materiales debió de juntarse en una fecha posterior la lamentación épica del Maestre Thadeo de Nablusa, ocasionada por la caída de Acre en 1291 (Huygens, 2004). En el ms. 1364, la *Historia facta per magistrum Thadeum...* tiene su propia datación final: “in annis Domini MCCXC”, que debe de ser al mismo tiempo la fecha del original copiado. No sabemos en qué etapa de la difusión de la *HO* se añade la lamentación por la caída de Acre, pero su aparición en los códices del Toledano se debe a la presencia allí del tratado de Jacques de Vitry, en relación con el que el poema de Thadeo constituye indudablemente una forma de actualización de las informaciones sobre Tierra Santa exployadas por la *HO*. Como afirman D. Catalán, J. Fernández Valverde y Enrique Jerez, los únicos manuscritos de la tradición latina del Toledano que contienen esta compilación son los que se derivan del prototipo *a* copiado en, entre otros, el ms. 7104 de la BNM (designado como ms. A de la tradición latina), “cuya familia ha debido contener la *Historia de Jerusalén abreviada* de Jacques de Vitry” (Catalán, 1966: 21). Esta hipótesis formulada ya en los años 60 por Diego Catalán con respecto a la proximidad original del tratado de Jacques de Vitry a la obra historiográfica de Ximénez de Rada ha sido el punto de partida para la perspectiva recogida en el estudio de las tradiciones latina y castellana de la *HO* que precede la edición crítica de la traducción castellana (Cioba, 2005: 17-20; 36-44). Igualmente, la conexión de la *HO* con la *Crónica* de Gilbertus viene apoyada por la investigación seminal de Diego Catalán sobre los romanceamientos de la obra de Rodrigo Toledano (2005), como también por trabajos recientes dedicados a la doble tradición de las historias toledanas (Ward, 2006: 10-18; 2011: 53-56).

Asimismo, el ms. 684 sería la traducción de un códice latino solidario y autónomo, anterior y parecido al 1364, emparentado con el 7104, que se deriva de la rama encabezada por el ms. *a*, a la que se han añadido la *HO* de Jacques de Vitry y los materiales eclesiásticos mencionados. El ms. 1364 contiene completo el cap. XV (“Ad quantam miseria devenerit Orientalis Ecclesia”), sin la amputación que se nota en el ms. 684 y en sus apógrafos, que solamente conservan un tercio de la materia del original (Catalán, 2005: 630-632). El detalle separativo no impide, en nuestra opinión, que el ms. 684 tradujera un prototipo del 1364 que contuviera, igual que su derivado, el cap. XV completo, en la medida en que este capítulo es una introducción homilética a la secuencia de relatos sobre Pedro Ermitaño y la primera cruzada, que el traductor hubiera considerado superfluo en relación con las finalidades más bien noticieras que eruditas, de su labor.

El ms. 684 se escribió con toda probabilidad en la segunda mitad del siglo XIV, o quizá incluso más tarde, en las primeras décadas del XV (Jerez, 2003: 234). Sin embargo, el 684 es

⁹ El fol. 141 r.a. del ms. 684 contiene la siguiente nota: “Mas por que de la venida d’ellos [de los árabes n.n.] fablamos en la estoria gothica, aqui non la quisimos otra bez escreuir. Acabóse la era de mill e dozientos e nouenta e quatro”. La misma precisión en latín se encuentra en el fol. 109 v.b. del ms. 7104. Lógicamente, atribuirle al ms. 684 el título de “versión completa de 1256” es un error.

¹⁰ Se le atribuye dicha *Chronica* al papa Silvestre II (Gerbertus d’Aurillac, m. 1003), en virtud de la vocación ecuménica y reformadora de su pontificado, por no mencionar sus vínculos con el espacio hispánico, donde estuvo durante tres años para aprender astronomía de fuentes hispano-árabes.

solo una copia de una traducción bastante descuidada tanto de las historias toledanas como de la *HO*¹¹, que, muy probablemente, fue realizada en una fecha anterior, a partir de las últimas décadas del s. XIII. Por tanto, la *HO* pudo ser traducida al castellano como parte integrante de las historias de Rodrigo de Toledo, o como parte de su herencia intelectual¹².

Como hemos visto, existen circunstancias extratextuales que podrían explicar la difusión del tratado oriental de Jacques de Vitry en la Castilla de finales del s. XIII, pero el elemento de conexión con el espacio hispánico es la obra historiográfica de Ximénez de Rada. La idea como tal se remonta a los estudios fundamentales que J. Gómez Pérez y Diego Catalán le dedicaban a la tradición manuscrita de Rodrigo de Toledo en los años 50 y 60 del pasado siglo y se ha vuelto a debatir a través de contribuciones más recientes (Cioba, 2005: 15-21; Domínguez, 2012: 18-25). Existen razones para pensar que la traducción de la *HO* se realizó en el marco de un proyecto historiográfico de objetivos complejos, dentro del que el propósito principal era la traducción de la obra del Toledano.

Es sumamente interesante la casi perfecta similitud estructural de los códices latinos que contienen la *HO* al lado de las historias toledanas. Por esta y por otras razones, consideramos que sería improbable que la traducción de la *HO* fuera una iniciativa privada, cuyo resultado pasara a formar parte, por simple casualidad, de un códice dedicado mayormente a recoger las historias del Toledano. Trabajos recientes defienden la idea de una doble tradición manuscrita del original latino de la *Historia Orientalis*: asimismo, la primera tradición sería la que contiene, al final de la historia de Jacques de Vitry, la lamentación titulada *Ystoria facta per magistrum Thadeum ciuem neapolitanum de desolatione et conculcatione Civitatis Aconensis et totius Terre Sancte* con su representante, el códice 1364 del sg. XV; y la segunda tradición, la que carecería de la jeremiada final, representada por el ms. 8269 del siglo XIV (Domínguez, 2012: 30). Se equivoca, sin embargo, el autor, porque tal como puede verse, el códice 8269 contiene dicha lamentación en los fols. 101-102, en forma incompleta, eso sí, con un error en el título¹³, pero con todas las páginas que hubieran podido albergar el texto en blanco, lo que demuestra que el copista conocía la extensión del material que iba a copiar. Por tanto, opinamos que hubo una sola tradición latina en el origen de la traducción de la *Historia Orientalis* recogida en el ms. 684. Asimismo, la versión castellana debió de ser un trabajo adscrito a un determinado centro de poder, monárquico en este caso, y a un determinado concepto de utilidad propagandística, configurando un conjunto de historias coetáneas dentro del que, en una perspectiva ideal, las materias (la hispánica occidental y la oriental) iban a complementarse las unas a las otras, para

¹¹ Es muy conocida la caracterización de A. Paz y Meliá, citado por B. Sánchez Alonso sobre la calidad del castellano empleado por el traductor de la *HO* en el ms. 684, pero al mismo tiempo se establece de esta manera su carácter de copia: “El traductor demuestra desconocer el latín, pero yo creo que lo que este ms. contiene es una incorrectísima copia cuyas enormidades hay que cargarlas en cuenta al escribiente. Las incongruencias y faltas de sentido, de ser debidas al autor [...], este revelaría ignorar no solo el latín, sino también el castellano. [...] Parece que el copista primitivo leía con suma dificultad la letra de su original” (1925: 348).

¹² El arzobispo de Toledo viene evocado en los documentos de la época como predicador inspirado de la cruzada contra los Albigenses, como colaborador de Inocencio III en la preparación de Letrán IV, que se proponía organizar una nueva cruzada transmarina, y como amigo y quizá confesor de Juan de Briena, rey de Jerusalén y emperador de Constantinopla (Ayala Martínez, 2012: 28-45). Cualquiera de estos aspectos de su actividad hubiera podido ponerlo en contacto con los escritos de Jacques de Vitry, en la difusión de cuya obra pudo participar *ex professo*.

¹³ Para la lamentación de Thadeo de Naplusa, el ms. 8269 lleva en el fol. 102 v. el título “De desolacione et consolacione civitatis Aconensis...”, una evidente *lectio faciliior*.

facilitar una mirada panorámica sobre la época. En relación con esta utilidad, la segunda mitad del siglo XIII constituye un cuadro político y cultural mucho más propicio para que la problemática del Oriente cristiano se conectara al discurso oficial de la corona de Castilla o de Aragón y, en particular, al proyecto cultural alfonsí, que acompañó un proyecto de cruzada (1261) y una larga serie de actos políticos y diplomáticos dedicados al “fecho del imperio” (1256-1275) (Wolff, 1954: 47; 56-60; 72). Los ecos de la actividad de la cancillería real dedicada al asunto del Oriente de las cruzadas se prolongarían hasta la época de Sancho IV e incluso de Alfonso XI, pero, desde un siglo al otro, la atención dedicada a los asuntos extra-peninsulares decae, mientras que empiezan a prevalecer los temas de interés doméstico, en el trasfondo de una evidente reducción de recursos.

Al mismo tiempo, el tratado oriental de Jacques de Vitry debió de representar un determinado interés por sus rasgos particulares que lo distinguen de cualquier otra historia de las cruzadas. En este sentido, cabe mencionar su estructura que tiende a establecer una conexión simbólica entre la historia bíblica y la historia de las cruzadas orientales, añadiendo una gran variedad de materias enciclopédicas con su corolario moral-tropológico, que situaban el texto en la categoría de las historias universales. Con el paso del tiempo, parece cada vez más inapropiada la idea de que lo que tenemos delante es una obra miscelánea que reúne intentos de practicar formas diversas de escritura y de erudición, a partir de la experiencia del mundo oriental a principios del s. XIII. El tan evocado carácter misceláneo representa, en el fondo, un rasgo definitorio de las historias universales eclesiásticas, y es así como debió de ser percibido el tratado de Jacques de Vitry, –fuente compilatoria básica para una época en que la historiografía de la cristiandad oriental conecta con aspiraciones y quehaceres políticos específicos de la realeza castellana y aragonesa.

Si la popularidad de la *HO* se debe en primer lugar a su capacidad de suministrar informaciones recientes (en el concepto medieval) y fidedignas sobre el *statu quo* del Oriente latino, un papel importante debería atribuirse igualmente al tono intenso del discurso parenético y a la capacidad de persuadir y de suscitar adhesión. La obra parece sorprender el espíritu de una época dedicada a la tarea de la recuperación de los territorios del antiguo Estado cruzado. En los últimos ocho capítulos de este tratado, se realiza escueta y no pocas veces caóticamente, el relato de los acontecimientos que significan otros tantos fracasos del proyecto de cruzada y de los intentos de recuperar la Ciudad Santa, entre 1190 y 1210: la tentativa de asedio sobre Jerusalén, por el ejército del rey Felipe el Bello, en 1191, el abandono del campo por Ricardo Corazón de León en 1192, la campaña sin finalizar del emperador Enrique VI en 1197, que tenía también como objetivo la ciudad de Jerusalén, hasta la coronación de Juan de Briena, en 1210. El autor menciona que la paz vergonzosa firmada en 1198 con el soldán de Egipto al-Aziz, después de la partida del ejército alemán, fue interrumpida por algunos intentos de ofensiva, pero sin beneficio alguno para el bando de los latinos. El fragmento dedicado a la tercera cruzada transmite un fuerte sentimiento de fracaso y una dramática percepción de la impotencia que experimentan las fuerzas cristianas ante las pérdidas territoriales sucesivas que reducen el antiguo Reino Latino de Jerusalén a una estrecha banda litoral, en la proximidad de San Juan de Acre, a lo que se añaden Tiro, Jaffa y unas plazas fuertes en el interior, como la ciudad de Beirut. Al evocar el momento de desilusión producido por el abandono de Ricardo de Inglaterra, el autor exclama dolorido: “*Nostri autem confusione et dolore induti, recuperationis civitate sancte spem penitus amiserunt*” (*HO*, CII, 60-63).

El siguiente episodio se sitúa a finales de la primera década del s. XIII. Convocado a Tierra Santa para tomar posesión de sus responsabilidades en tanto que rey consorte de Jerusalén,

Juan de Briena es ungido en 2010 (Perry, 2013: 42-45); el nuevo rey era al mismo tiempo el depositario de la esperanza de resucitar el ímpetu de cruzada en los cristianos de occidente y de oriente. Pero, “parum tamen aut nihil profecerunt”, comenta escépticamente el autor, porque el resultado no está a la altura de las expectativas. Más aún, a partir de 1210 la presión de los enemigos aumenta y los turcos se dedican a fortalecer el Monte Tabor, para mantener a los latinos bajo un control riguroso y para obligarlos a aceptar las treguas. El relato concluye en la misma nota de gravedad que caracterizaba la narración de los acontecimientos que ponen fin a la tercera cruzada: “Nostri vero treguas iterum cum Saracenis firmantes cum multis oppressionibus et miseriis gementes et dolentes, de supernis auxilium invocabant, a Deo et Sancta Romana Ecclesia consolationem et subsidium de die in diem expectantes” (*HO*, CII, 151-155).

Las últimas líneas del texto de la *Historia Orientalis*, si no todo el capítulo final, adquieren una connotación de dramática urgencia, y lo interesante es que las frases en cuestión, con su patetismo anunciador de desastres futuros, son la expresión no solo de los acontecimientos pertenecientes al período 1198-1210, sino también de lo que su autor vive en tanto que líder espiritual de la quinta Cruzada que fracasa en Damietta bajo la presión de las fuerzas de Al-Kamil. La frase final es típica de cualquier *excitatoria* y apela a la solidaridad del mundo cristiano con una intensidad de tono que conviene tanto a la realidad de 1210 que a la de 1220. Además de que el tratado de Jacques de Vitry es la mejor fuente de informaciones sobre las condiciones de Tierra Santa a principios del s. XIII, estas frases que llaman al *passagium generale*, del que el autor es partidario ferviente, explican la presencia del texto de la *HO* en multitud de contextos en que se prepara una intervención occidental en los territorios cruzados, más concretamente, en numerosas compilaciones realizadas a partir de 1260 que corresponden a una tipo de literatura erudita (y al mismo tiempo directamente conectada con la realidad, dentro de un registro que la historiografía no podría asumir) llamada *de recuperatione Terre Sancte* (Atiyá, 1970). En esta categoría se recogen libros como el *Liber de Secretorum Fidelium Crucis* de Marino Sanudo Torsello, el *Opus Tripartitum* de Humberto de Romanos (Schein, 1991), o el *Libro Ultramarino*, la última gran compilación historiográfica y enciclopédica en castellano sobre las cruzadas orientales y su posteridad (Cioba, 2020), en relación con los que el tratado de Jacques de Vitry asume la misma vocación de base compilatoria y de símil ideológico, y es la principal fuente de materias y de argumentos en favor de un proyecto político y militar cuya finalidad era imponer el dominio del occidente cristiano sobre la Tierra Santa.

BIBLIOGRAFÍA:

BONGARSIUS, Johannis (Ed.) (1611). Jacques DE VITRY, *Historia Orientalis*. In *Gesta Dei per Francos...*: Hanoviae.

BURIDANT, Claude (1986). *La traduction de l'Historia Orientalis de Jacques de Vitry*. Paris: Klincksieck.

CIOBA, Mianda (2005). *Historia Orientalis de Jacques de Vitry. La traducción castellana existente en el ms.684 de la BN de Madrid. Edición crítica*. București: Editura Universității din București.

DONNADIEU, Jean (2008). *Jacques de Vitry. Histoire Orientale*. Historia Orientalis. Turnhout: Brepols.

FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (Ed.) (1987). Rodrigo Jiménez DE RADA. *Historia de rebus Hispaniae sine Historia gothica*. Corpus Christianorum. Continuatio medievalis, LXXII. Turnhout: Brepols.

FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan (Ed.) (1999). Rodrigo Jiménez DE RADA, *Historiae minores. Dialogus libri uite*. Corpus Christianorum. Continuatio medievalis, LXXII C. Turnhout: Brepols.

HINNEBUSCH, John F. (1972). *The Historia Occidentalis of Jacques de Vitry. A Critical Edition*. Fribourg: University Press.

HUYGENS, R. B. C. (Éd.) (1960). *Lettres de Jacques de Vitry. Édition critique*. Leyde: Brill.

HUYGENS, R. B. C. (Éd.) (2004). *Magister Thadeus civis Neapolitanus. Excidii Aconis gestorum collectio. Ystoria de desolatione et conculcatione civitatis Aconensis et tocins terre sancte*. Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 202. Turnhout: Brepols.

KING, Margot H. (Ed.) (1989). Jacques DE VITRY, *The life of Marie d'Oignies (Vita Mariae Oigniacensis in Namurcensi Belgii diocesi)*. Translation by Margot H. KING. Toronto: Peregrina.

MOSCHUS, Franciscus (Ed.) (1597). *Iacobi de Vitriaco primum Aconensis deinde Tusculani episcopi et Sanctae Ecclesiae Romanae cardinalis sedisque Apostolicae in Terra Sancta, in Imperio, in Francia olim legati, Libri duo, quorum prior Orientalis sive Hierosolymitanae, alter Occidentalis Historiae nomine inscribitur. Omnia nunc primum studium & opera D.Francisci Moschi ...*, Duaci, ex officina typographica Balthazaris Belleri.

STEWART, Aubrey (Ed.) (1896). Jacques DE VITRY, *History of Jerusalem*. Translation by Aubrey STEWART. London: Palestine Pilgrims' Text Society.

AA.VV. (1835). *Histoire littéraire de la France ...*, par les Frères Bénédictins de Saint Maure. T. XVIII.

ATIYÁ, Aziz S. [1938] (1970). *The Crusade in the Later Middle Ages* (2nd ed) .London: Kraus Reprint Co.

AYALA MARTÍNEZ, Carlos de & RÍOS SALOMA, Martín F. (Eds.) (2012). *Fernando III, tiempo de cruzada*. Madrid: Sílex.

BIRD, Jessalyn Lea (2003). The *Historia Orientalis* of Jacques de Vitry: Visual and Written Commentaries as Evidence of a Text's Audience, Reception, and Utilization. *Essays in Medieval Studies*, 20, 56-74.

CATALÁN, Diego (1966). El *Toledano romançado* y las *Estorias del fecho de los godos* del siglo XV. In *Estudios dedicados a James Homer Herriot* (pp. 9-102). Madison: University of Wisconsin.

CATALÁN, Diego (1992). *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid.

CATALÁN, Diego [con la colab. de Enrique JEREZ] (2005). "*Rodericus*" *romançado en los reinos de Aragón, Castilla y Navarra*. Fuentes cronísticas de la historia de España X. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.

CIOBA, Mianda (1996). La *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry en manuscritos castellanos medievales. *Revista de Filología Románica*, 14, 153-166. Madrid: Universidad Complutense.

CIOBA, Mianda (2003). La *Historia Orientalis* de Jacques de Vitry en traducciones castellanas de los siglos XIV-XV. Apuntes para una teoría de la traducción medieval. *Verbum. Analecta Neoclasica*, V, 1. 203-221. Budapest-Piliscsaba: Akadémiai Kiadó.

CIOBA, Mianda (2015). Sources, autorité et parénèse dans l'*Historia Orientalis* de Jacques de Vitry. In Claude ANDRAULT-SCHMITT, Edina BOZOKY & Stephen MORRISON (Éds.), *Des nains ou des géants? Emprunter et créer au Moyen Âge* (pp.75-103) (Coll. Culture et société médiévales, 28). Turnhout: Brepols Publ.

CIOBA, Mianda (2016). Alexandre le Grand dans l'*Historia Orientalis* de Jacques de Vitry: sources et contextes. In Mianda CIOBA, Alexandru CIZEK & Dan-Tudor IONESCU (Éds.). *Alexandre le Grand: histoire, image, interprétations* (pp. 193-239). București: Editura Universității din București

CIOBA, Mianda (en prensa). Ecos tardíos y testimonios indirectos de las cruzadas orientales en el siglo XV. El *Libro Ultramarino*. In Pedro CÁTEDRA & Juan Miguel VALERO MORENO (Dirs.) *Patrimonio textual y Humanidades digitales*. T.IV. Salamanca: IEMYRhd & laSEMYR.

DOMÍNGUEZ, César (2012). Las *Estorias de Ultramar* en el taller historiográfico de Alfonso X. Identificación, catalogación e hipótesis de trabajo. *BRÆ*, XCII /xxxi, 2-35.

DONNADIEU, Jean (2006). L'*Historia Orientalis* de Jacques de Vitry, tradition manuscrite et histoire du texte. *Sacris Eudiri*, 45, 433-440.

FUNK, Philipp (1973). *Jakob von Vitry. Leben und Werke*. Berlin 1909 rpt. Hildesheim.

GÓMEZ PÉREZ, José (1959). Manuscritos del Toledano III. *Revista de Archivos Museos y Bibliotecas*, LXVII, 129-164.

INGLEBERT, Hervé (2014). *Le Monde, L'Histoire. Essai sur les histoires universelles*. Paris: PUF.

JEREZ, Enrique (2003). La *Historia Gótica* del Toledano y la historiografía romance. *CLCHM*, 26, 223-240.

MOLINIER, Auguste (1903). *Les sources de l'histoire de France. Des origines aux guerres d'Italie (1494)*. T. III. Paris: A. Picard et fils.

PERRY, Guy (2013). *John of Brienne: King of Jerusalem, Emperor of Constantinople, c. 1175-1237*. Cambridge: Cambridge University Press.

RICHE, Pierre (1990). *Gerberto. El Papa del año mil*. Madrid: Nerea.

ROUSSET, Pierre (1962). Compte-rendu: R. B. C. Huygens éd., *Lettres de Jacques de Vitry. Édition critique. Cahiers de Civilisation Médiévale*, 5-18, 216.

SÁNCHEZ ALONSO, Benito (1925). Versiones en romance de las Crónicas del Toledano. In *Homenaje a Menéndez Pidal*, I (pp.341-354). Madrid: Hernando.

SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso (1960). Las cruzadas en la historiografía española de la época. Traducción castellana de una redacción desconocida de los *Anales de Tierra Santa. Hispania*. *Revista española de Historia*, 20, 325-367.

SCHEIN, Sylvia (1991). 'Fideles Crucis'. *The Papacy, The West and the Recovery of the Holy Land*. Oxford: Clarendon Press.

WARD, Aengus (2006). *Estoria de los Godos. Edición crítica e introducción*. Medium Aevum Monographs, New Series xxiv. Oxford: Society for the Study of Medieval Languages and Literature/Oxbow Books.

WARD, Aengus (2011). *History and Chronicles in Late Medieval Iberia*. Leiden: Brill.

WOLFF, Robert Lee (1954). Mortgage and Redemption of an Emperor's Son: Castile and the Latin Empire of Constantinople. *Speculum*, 29-1, 45-84.

ZACHER, Gustav (1885). *Die Historia Orientalis des Jacob von Vitry, Ein quellenkritischer Beitrag zur Geschichte der Kreuzzüge*. Königsberg in Pr.

Réécritures fictives de la vie de Christophe Colomb

Fictional Rewritings of Christopher Columbus's Life

NICOLAE BOBARU

Universitatea de Vest din Timișoara

Mots-clés

Colomb ;
Nouveau Monde ;
journal ;
réécriture ;
conquistador ;
coloniser.

Cet essai explore la représentation historique de Christophe Colomb et la manière dont William Carlos Williams et Alejo Carpentier ont tenté de profiter pleinement des représentations multiformes de la conquête du Nouveau Monde pour réaliser leurs propres constructions fictives de sa figure historique et des événements qui l'entourent. Cet article prouvera que les deux auteurs ont utilisé les mêmes archives sur les voyages de Colomb, bien que chacun d'eux ait choisi une manière différente de les mettre en intrigue, le résultat étant deux réécritures antagonistes de la figure de Colomb. Celles-ci exposent les limites des écrits historiques et déconstruisent le mythe culturel et le concept proposé et maintenu vivant par l'historiographie. En traitant de l'une des caractéristiques les plus courantes de la fiction historique - l'emploi de l'intertextualité - les deux auteurs présentent une vision alternative de l'histoire. Ils dévoilent tous deux non seulement le mythe de la découverte, mais ils exposent également les façons dont la connaissance historique a été et peut être créée et manipulée par le langage.

Keywords

Columbus; New World; logbook; rewriting; conquistador; to colonize.

This essay explores the historical representation of Christopher Columbus and the ways in which William Carlos Williams and Alejo Carpentier tried to take advantage of the multifaceted representations of the New World's conquest in order to realize their own fictional constructions of the historical figure and the events around it. This paper will prove that both authors made use of the same archives about Columbus's voyages, although each of them chooses a different way of plotting them, resulting in two antagonistic rewritings of Columbus's figure. These rewritings expose the limitations of historical writings and deconstruct the cultural myth and the concept proposed and kept alive by historiography. Dealing with one of the most common features of historical fiction – the use of intertextuality – both writers present an alternative vision of history. They both unwrap not only the myth of discovery, but they also expose the ways in which historical knowledge was and can be created and manipulated through language.

Après plus de cinq cents ans, l'héritage de Christophe Colomb et de son premier voyage vers le Nouveau Monde est encore un sujet de vive controverse. Selon certains historiens et critiques, la découverte des Amériques en 1492 a été un événement historique fructueux qui a conduit à la croissance des ressources matérielles et à l'expansion des aspects spirituels de l'humanité. L'arrivée des Ibères et l'occupation du Nouveau Monde a été la plus grande réussite

de l'Occident chrétien. L'interprétation antithétique par laquelle on considère que Colomb aurait ouvert la porte à une tragédie est de nature beaucoup plus pessimiste que la première. Des conséquences désastreuses mais prévisibles ont été révélées, qui ont dépassé de loin toute autre tragédie de l'histoire de l'humanité jusqu'à cette époque-là ou peut-être même après. De ce point de vue, dans la vision de certains spécialistes, la découverte et la conquête des Amériques a été un crime incommensurable dans l'histoire du monde.

Colomb a été, dès le début, une image construite, de sorte que, plus tard, sa figure historique soit utilisée dans les œuvres de fiction pour contester les histoires officielles du Nouveau Monde et pour réécrire le mythe culturel qui le sous-tend. Il s'affirme dans ses propres écrits comme un aventurier audacieux et un bon négociateur, tandis que la royauté espagnole le caractérise d'abord, de son vivant, comme fortuit, et plus tard seulement comme l'image de la puissance impérialiste de l'Espagne. Le long des siècles, les hommes de science ont prêté attention aux vastes archives de documents liés à Colomb, à la recherche de détails pour étayer ou réfuter ces affirmations. Les historiens de la Maison royale espagnole tels que Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés ont décrit Colomb comme étant un brave marin, guidé par la connaissance géographique et l'expérience de la navigation, et plus tard les révisionnistes l'ont dépeint dans des rôles antithétiques tels que prédicateur du christianisme ou pirate. Ces images étaient en grande partie des tentatives européennes pour négocier et renégocier la légitimité culturelle de l'image de Colomb et l'autorité historique de l'Espagne en tant que la puissance colonisatrice du Nouveau Monde.

Plus récemment, des scientifiques, en particulier des États-Unis et d'Amérique latine, ont reconstruit l'image de Colomb en tant que symbole de l'hégémonie et de l'exploitation européennes dans le Nouveau Monde.

Cet article analysera les échos de ces images de Colomb en deux réécritures du mythe de sa personnalité : la première appartient à l'auteur américain William Carlos Williams et la seconde à l'écrivain cubain Alejo Carpentier. Ils rattachent Colomb à ses racines européennes, introduisant des fragments de documents historiques dans leurs romans et refaisant ainsi ces textes de manière postmoderniste, reconstituant l'image de Colomb comme narrateur du Nouveau Monde.

Bien que les deux romanciers du XX^e siècle utilisent des sources historiques sur ce personnage pour passer en revue les procédures d'importation de la figure de Christophe Colomb (découvreur, narrateur), les deux ont des objectifs différents. Williams voit en Colomb le symbole de l'individu exploité, tandis que Carpentier le caractérise du point de vue caribéen comme un emblème de l'oppression espagnole. Les documents historiques sur la vie et les voyages de Christophe Colomb sont définis par une longue histoire de transcriptions, manipulations et appropriations caractéristiques.

Cette histoire des révisions commence avec Colomb lui-même, car il a raconté les événements de ses voyages et a modifié ces événements en fonction de son public ainsi que de ses besoins politiques. Le document connu comme *Lettre à Santángel* (*La carta española de Colón a Luis de Sant'Ángel, Escribano de Racion del Reino de Aragón*, 15 février 1493), dans lequel il annonce sa découverte, illustre ce processus, avec trois versions de cette lettre : une copie du XVI^e siècle datée du 4 mars au roi Ferdinand et à la reine Isabelle et deux autres versions très similaires, toutes deux datées du 15 février et adressées à Luis de Santángel et à Rafael Sanchez. La version du 4 mars comprend des détails techniques sur les navires et des informations sur le processus de navigation, ainsi que des détails contractuels sur les droits et les titres de Colomb. Il demande également des faveurs au roi Ferdinand et à la reine Isabelle et se plaint de certains

membres de l'équipage. La lettre du 15 février semble être une version stylisée de celle du 4 mars, même si elle est datée plus tard. La lettre du 15 février résume certains passages, en en intensifiant d'autres et omet tout détail potentiellement négatif ou politiquement menaçant, mais tous sont inclus dans la version adressée aux souverains espagnols.

Il est impossible de dire si c'est Colomb qui a écrit la lettre du 15 février ou s'il s'agit simplement d'une adaptation censurée par la Cour royale d'Espagne pour être rendue publique, mais il est clair que les références personnelles et politiques ont été éditées pour créer un document public - une annonce officielle de la découverte. Cette version a été traduite en trois langues et publiée à travers l'Europe. Pendant près de cinq cents ans, cette version de la lettre a redéfini la découverte du Nouveau Monde comme une « enterprise marked by significant national and private interests to a heroic, selfless mission on behalf of Christendom » (Zamora, 1993 : 19). Cette lettre n'est qu'un exemple des nombreuses versions des propres écrits de Colomb. Puisque bon nombre de ces incohérences dans les documents liés à sa vie et à son travail le désignent comme la source de ces écarts, les lecteurs ultérieurs de ces documents, et en particulier les lecteurs américains, ainsi que les deux auteurs en question, se concentrent sur les implications de ces incohérences dans leurs caractérisations de Colomb.

Les manipulations complexes des documents de Colomb ont commencé de son vivant. Le journal original de l'amiral, connu sous le nom de *Diario*, ainsi que sa transcription de la Cour royale espagnole ont été perdus. Jusqu'en 1825, deux versions appartenant à Fernando Colomb et Bartolomé de Las Casas étaient les seules versions connues du journal de bord tenu par Colomb. En 1825, Martín Fernández de Navarrete publie une transcription du journal dans un recueil d'écrits d'explorateurs espagnols. Bien que ce texte conserve la structure originale de la revue, le document n'est pas une copie exacte, mais plutôt une révision du texte original datant du XVI^e siècle.

Cette version du journal de bord a été transcrite par Bartolomé de Las Casas probablement alors qu'il se préparait à écrire *Historia de las Indias* (1527-1561). Dans cette édition, Las Casas a fait plus de mille annotations sur le texte et dans le texte lui-même. L'un des changements les plus évidents a été l'introduction d'une voix narrative à la troisième personne du singulier. Ce narrateur résume ou paraphrase quelques extraits du Journal de Colomb et introduit d'autres passages cités à la première personne.

Navarrete, l'éditeur qui a découvert et publié la première version de Las Casas, a omis toutes ses notes sur le texte. Il a publié le texte de départ du journal tel que révisé par Las Casas comme s'il s'agissait du manuscrit original du journal appartenant à Colomb. Il ne fait aucune mention de Las Casas, ni n'explique la présence de la voix narrative à la troisième personne, qui n'est pas une méthode narrative propre à un journal personnel. En supprimant toute mention de Las Casas, Navarrete a inauguré sa propre version fictive et la plupart des éditions espagnoles ultérieures ainsi que toutes les traductions anglaises de la revue suivent son exemple en supprimant du texte toute référence à Las Casas (Zamora, 1993 : 69). Cette version a également été consultée par les deux auteurs mentionnés, à savoir Williams et Carpentier. Qu'ils aient été déterminés politiquement, par propagande ou accidentellement, Colomb ou peut-être l'un de ses contemporains a écrit différentes versions de la lettre annonçant la découverte. Les manuscrits originaux du Journal sont perdus et ont été réécrits sous une forme narrative par Fernando Colomb et Las Casas. Après plus d'un siècle, Navarrete trouve une édition annotée du Journal et la publie sans reconnaître les révisions de Las Casas. Les révisions de Navarrete sont ensuite republiées par des publicistes modernes et présentées non pas comme des révisions, mais comme des documents originaux appartenant à Colomb. Donc, ce

qui est publié comme étant le journal original de la découverte de l'Amérique est, en fait, à son tour, une révision.

Le caractère contradictoire de ces documents invite à des révisions non seulement historiques mais aussi littéraires des événements liés aux découvertes et de la figure de Colomb. Les auteurs, de Washington Irving à Carlos Fuentes et Salman Rushdie, ont profité des traces floues de ces textes pour faire de Colomb l'image de ces contextes culturels. Qui plus est, il n'est pas du tout étonnant que Williams et Carpentier choisissent de répondre à l'histoire de la découverte de l'Amérique et de réévaluer le présent en analysant le passé. Cependant, les deux auteurs, lisant et écrivant dans des langues différentes, finissent par utiliser les archives historiques de la même manière. Ils placent de longs passages de ces documents dans leurs œuvres, créant un pastiche de leurs propres écrits ainsi que celui du *Diario*. De cette manière, ils font revivre les documents historiques et la figure de Colomb de leurs origines européennes et les réforment comme sources de leurs propres textes. Par ce processus de relecture, la découverte de l'Amérique devient une découverte américaine. Ils considèrent Colomb comme un narrateur américain et lisent des documents historiques comme des productions littéraires, en restaurant Colomb comme narrateur à la première personne, par l'effacement de la voix narrative de Las Casas. Par ce geste, ils fonctionnent comme la voix de Colomb et exercent leur force narrative. Dans *Au grain d'Amérique* (*In the American Grain*, 1925), chacun des vingt et un chapitres est consacré à une figure de l'histoire du Nouveau Monde, le deuxième - *La découverte des Indes* – étant dédié à Colomb. Williams commence ce chapitre par le quatrième voyage alors que Colomb est déjà vieux et vaincu et organise le chapitre de manière que la découverte apparaisse à la fin de celui-ci. Cette organisation intemporelle crée une fin dramatique, et met en contraste la rhétorique du désespoir de Colomb avec sa voix antérieure remplie d'espoir et d'étonnement.

Au fur et à mesure que le chapitre avance dans le passé, le récit fait davantage attention aux documents historiques et la voix narrative a moins de priorité, jusqu'au moment de la découverte où Colomb parle d'extraits du Journal sans interruption éditoriale. La deuxième partie du roman de Carpentier - *La harpe et l'ombre* (*El arpa y la sombra*, 1978) est structurée de la même manière que le texte de Williams, bien que stylistiquement les deux soient très différents. Colomb, vieux et humble, est à l'agonie devant la mort, attendant son ecclésiastique, et raconte sa propre version de la découverte. Il réexamine les brouillons de ses journaux et de ses lettres, tournant « les feuilles jaunies, qui sentent encore le salpêtre » (Carpentier, 1986 : 127), se remémorant sa vie et en réfléchissant aux choix et aux erreurs qu'il a commises.

Le Colomb de Carpentier relit littéralement des documents historiques pour reconstituer sa découverte. Ainsi, dans les deux textes, Colomb est dépeint à la fin de sa vie comme un personnage très différent de l'insouciant Colomb du 12 octobre 1492. Dans les deux fictions, Colomb, faible et humble, répond à l'histoire de ses voyages et découvertes, créant une seule histoire de toutes ses expériences. Pour ce faire, Colomb - le narrateur âgé - doit se référer à ses propres archives de documents afin de pouvoir raconter son histoire. Donc, Colomb, qui est le narrateur dans les deux textes, reflète le propre processus de Williams et de Carpentier de lire le Journal et de raconter le document dans *Au grain d'Amérique* et *La harpe et l'ombre*. Les deux auteurs choisissent également des extraits du Journal qui montrent les propres fictionnalisations de Colomb et ses efforts pour l'écrire. Ces efforts se réfèrent à la façon d'écrire sur le Nouveau Monde pour un public de l'Ancien Monde et à celle d'exprimer les réalités du Nouveau Monde dans une langue de l'Ancien Monde. En ce sens, ils identifient les obstacles narratifs de Colomb comme les racines de tous les écrits du Nouveau Monde. Colomb est accablé par le

devoir de décrire l'inconnu, se repositionnant comme narrateur occidental du Nouveau Monde. Les deux auteurs choisissent un extrait de son Journal où Colomb est pris entre les contraintes institutionnelles du savoir européen contemporain et ses désirs personnels de rencontrer et de représenter le Nouveau Monde. Le 9 septembre, dans son *Diario*, Colomb mentionne qu'il a menti à son équipage sur la distance qu'ils avaient parcourue, afin que l'équipage ne se sente pas découragé et ne demande pas à rentrer. Donc, dans ce passage il lit la distance réelle parcourue et recalcule cette distance pour calmer son équipage. Il résout ce conflit à travers ses propres fictionnalisations : « This day the Admiral made 19 leagues, and he arranged to reckon less than the number run, because if the voyage was of long duration, the people would not be so terrified and disheartened. In the night he made 120 miles, at the rate of 12 miles an hour, which are 30 leagues. » (Olson ; Bourne, 1906: 94).

De la même manière, dans *Au grain d'Amérique*, Colomb écrit : « Le dimanche nous avons fait dix-neuf lieues et j'ai décidé de compter moins que la distance parcourue car si le voyage venait à s'avérer de longue durée, l'équipage ne serait pas tant effrayé et découragé. Car nous avons perdu la terre de vue et beaucoup, craignant de ne la plus revoir, ont soupiré et ont versé des larmes. » (Williams, 2006 : 52). Williams inclut non seulement ce moment où Colomb se lit lui-même et raconte une certaine version des événements avec son équipage, mais ajoute également une deuxième phrase qui suggère que Colomb était un chef intrépide et ingénieux pour son équipage effrayé et affaibli. Dans *La harpe et l'ombre*, Carpentier met dans l'intrigue cet événement dans lequel Colomb se lit lui-même. Cependant, il prend le texte du Journal et le développe :

C'est pourquoi je pris la résolution de recourir au mensonge, à l'imposture, à l'éternelle imposture dans laquelle je devais vivre (cela certes je le dirai au confesseur franciscain que j'attends à présent), dès le dimanche 9 septembre, jour où je décidai de compter chaque jour moins de lieues que celles que nous parcourions pour que, si le voyage était long, l'équipage ne perdît pas courage et ne fût pas épouvanté. (Carpentier, 1986 : 99)

Alors que Williams voit cette invention comme un témoignage de son imagination pour protéger son équipage, Carpentier lit la même histoire comme une tentative de calmer l'équipage et d'éviter une éventuelle mutinerie à bord. Cependant, les deux auteurs du XX^e siècle choisissent cet épisode dans lequel Colomb se lit lui-même et raconte ses propres événements romancés. Ils acceptent ses fictionnalisations liées à la falsification des distances parcourues qui, à l'image des multiples versions de la lettre annonçant ses découvertes, révèlent une tentative concertée de modéliser les réalités pour un certain public. Dans ces deux textes, Colomb devient l'auteur d'une fiction consciente sur le Nouveau Monde. Cette action de lecture et de narration reflète à la fois le narrateur d'*Au grain d'Amérique* et le narrateur de *La harpe et l'ombre*, qui, à la fin de sa vie, révisé et raconte son propre Journal.

Ces images miroirs de Colomb se lisant dans le *Diario* et dans les deux fictions reflètent également les figures de Williams et de Carpentier récitant des documents historiques et écrivant leurs propres textes. Par ce processus de mise en miroir, cette mise en abîme, ils identifient leurs propres positions de narrateurs à la figure de Colomb. Le journal écrit par Colomb est un thème récurrent dans la littérature nord-américaine dans son ensemble, c'est-à-dire « how to write in a European language about realities never seen in Europe before » (González Echevarría, 1990 : 26). Williams et Carpentier présentent tous les deux des extraits du *Diario*, dans lesquels les répétitions de Colomb suggèrent ses difficultés à raconter l'histoire

du paysage et de la réalité du Nouveau Monde. *Au grain d'Amérique* omet spécialement de longues descriptions et répétitions du Journal. Cependant, Williams ne modifie pas les tentatives laborieuses de Colomb pour décrire le paysage. Par exemple, le chapitre de Williams dit :

J'ai vu de nombreux arbres différents de ceux de notre pays. Des branches poussant dans toutes les directions et toutes à partir du même tronc ; un rameau a une forme, un autre telle autre, qui est si différente que c'est très étonnant de constater la diversité ; ainsi une branche a des feuilles semblables à celles d'un roseau et d'autres comme celles d'un lentisque ; et un seul arbre en porte cinq d'espèces différentes. Les poissons sont si peu ressemblants aux nôtres que c'est merveille. Les uns ont forme de dorades et sont de couleurs superbes, si vives qu'il n'est aucun homme qui ne serait étonné et ne prendrait grand plaisir à les voir. (Williams, 2006 : 65)

Ici, Williams adopte à la fois la stupéfaction de Colomb face au Nouveau Monde et son potentiel poétique. Lorsque ces descriptions élaborées et quelque peu étranges d'arbres et de poissons sont juxtaposées à d'autres fragments plus courts, qui illustrent un langage narratif concis, cela révèle, dans la voix de Colomb, certaines difficultés qu'il a rencontrées pour décrire le Nouveau Monde. Dans *La Harpe et l'ombre*, Colomb détaille les transferts culturels comme un problème articulatoire :

ces arbres-ci, très enchevêtrés, dont l'aspect m'était inconnu; celui-là, dont les feuilles avaient le dos gris, le limbe vert, et qui en tombant et en se desséchant se crispaient sur elles-mêmes telles des mains cherchant un appui; cet autre, rougeâtre, dont le tronc laissait tomber des peaux transparentes comme des écailles de serpents en mue; et celui que l'on voyait, plus loin, se dresser solitaire et monumental au milieu d'une petite plaine, avec un collier de branches poussant horizontalement sur la partie supérieure de son tronc épais hérissé de piquants, grave comme une colonne rostrale... [...] Tout était nouveau, étrange, agréable en dépit de son étrangeté; mais jusqu'ici rien de bien utile. (Carpentier, 1986 : 118)

Cependant, dans *La Harpe et l'ombre*, Colomb n'est pas si subtil sur le défi de trouver un langage par lequel il puisse exprimer des choses inconnues :

Il fallait décrire cette terre nouvelle. Mais quand je voulus le faire, je me trouvai devant la perplexité de celui qui doit nommer des choses totalement différentes de toutes celles qu'il connaît - choses qui doivent avoir un nom, car rien sans un nom ne saurait être imaginé, mais ces noms m'étaient inconnus, [...]. Je pouvais inventer des mots, certainement, mais le mot seul ne montre pas l'objet, si celui-ci n'est déjà connu. (Carpentier, 1986 : 117)

Cette difficulté à trouver les bons mots pour décrire quelque chose de nouveau est un problème pour la plupart des écrivains du Nouveau Monde qui doivent décrire les réalités américaines dans une langue européenne. Williams et Carpentier, dans leurs efforts pour faire entendre la voix de ces écrivains, font face à des défis différents. Williams, écrivant aux États-Unis en 1920, et Carpentier écrivant ses premiers romans à Cuba dans les années 1940, sont tous deux à la recherche d'une expression américaine unique, mais sont également contraints par les normes européennes et les attentes des productions littéraires. La littérature américaine

des premières décennies du XX^e siècle a été relocalisée à la périphérie du canon littéraire britannique. Et, tandis que les contemporains de Williams, Pound et Eliot, quittaient les États-Unis pour trouver la « culture » en Europe, Williams restait en Amérique pour écrire *Au grain d'Amérique*, prémisses pour laquelle les Américains doivent abandonner les modèles européens et s'ancrer dans le paysage américain, en acceptant son passé américain. De même, la littérature latino-américaine de 1940 à 1950 était encore marginalisée à la périphérie de la production littéraire européenne.

Alors que Carpentier part pour l'Europe, passant une grande partie de sa carrière en France, ses œuvres littéraires traitent de questions liées à l'Amérique latine, en particulier aux Caraïbes, à l'histoire et à l'identité latino-américaines et la relation entre l'Ancien Monde et le Nouveau Monde est un sujet fréquent de ses essais et de ses interviews. Les deux auteurs estiment que les écrivains américains ne devraient pas abandonner les modèles européens, mais y faire attention pour créer une expression américaine unique. En ce sens, Williams et Carpentier lisent l'histoire et le langage du *Diario* comme un traitement de modèles européens contemporains.

Le rôle de Colomb comme narrateur, être contraint d'adapter son potentiel imaginaire, son sujet et son langage pour plaire au public européen, reflète les préoccupations et les contraintes auxquelles sont confrontés les deux en tant que narrateurs américains. De la même manière, les actions de Colomb dans son *Diario* et dans les deux textes du XX^e siècle, de relecture et de re-narration, reflètent les propres processus de lecture et d'écriture des deux romanciers.

Les deux auteurs ont relu et réécrit l'image de Colomb à l'égard de ses origines européennes dans un contexte américain, mais ces révisions ne sont pas définies par une expression américaine unifiée. Ces textes du XX^e siècle disent des choses très différentes sur Colomb et ses découvertes. Williams interprète Colomb d'un point de vue nord-américain comme l'image de l'individu exploité, tandis que Carpentier le caractérise du point de vue caribéen comme un symbole de l'oppression espagnole.

Ces différentes caractérisations reflètent les positions culturelles de leurs auteurs et sont créées à travers les différentes idéologies esthétiques de ceux-ci. Williams, écrivant en 1925, anticipe l'historiographie américaine, qui remonte aux années 1930, et réévalue les découvertes de Colomb comme racines du colonialisme européen dans le Nouveau Monde. Dans *Au grain d'Amérique*, Williams fait la distinction entre la première expédition de Colomb et ses voyages ultérieurs, ainsi que les réalisations d'autres Européens en Amérique. Colomb entreprend « la première traversée miraculeuse [...] ». Car c'est l'image de la perfection florale, pure, blanche, odorante et fragile comme la cire qui peint le mieux le périple vaniteux de Colomb, au regard de la pomme âcre et fielleuse qu'il devait révéler au monde plus tard. » (Williams, 2006 : 39). Puis, Williams, en écrivant à partir de sa position culturelle d'auteur américain dans les années 1920, peint Colomb comme le colonisateur, l'individu qui défie toute règle. Dans le texte de Williams, l'imagination de Colomb et son « génie débordant des flots de cette volonté immaculée » (Williams, 2006 : 44), qui caractérise son premier voyage, se termine avec lui. Après cela, il devient la première victime de l'Amérique - un sacrifice pour des forces qu'il est incapable de contrôler. La nature, la couronne espagnole, la richesse : tout accable ses initiatives. Il devient une « paille au pouvoir des éléments géants » (Williams, 2006 : 43). Cette première figure de Colomb est également en contraste frappant avec les figures d'autres Européens voyageant dans le Nouveau Monde tels que Hernan Cortes, Ponce de Leon et Hernando De Soto et les pèlerins anglais. Contrairement à l'audacieux et imaginaire Colomb,

lors de son premier voyage, les individus énumérés ci-dessus sont des adeptes, et non des chefs, tous se déplaçant sous l'influence du groupe.

D'autre part, Carpentier caractérise Colomb comme un caméléon, prêt à être de n'importe quelle couleur, à jouer n'importe quel rôle, à répondre à toutes les attentes tant que tout cela sert son propre but. Son Colomb n'est pas un véritable explorateur de nouveaux mondes, mais un pion dans la grande aventure européenne de la recherche de l'or et du pouvoir qu'il transmet. Il est un « nageur entre deux eaux, naufragé entre deux mondes, [...] un protagoniste de fictions, Jonas vomit par la baleine, dormeur d'Éphèse, juif errant, capitaine d'un bateau fantôme... » (Carpentier 1986 : 167). Après tout, c'est un personnage mineur dans un drame international, un magicien mineur dans un jeu d'illusions plus grandes qu'il ne pourrait jamais en évoquer le prix : le Nouveau Monde. Racontant sur son lit de mort, le Colomb de Carpentier se rend compte qu'après toutes ses tentatives pour s'inventer, il a été, dès son arrivée dans le Nouveau Monde, construit par d'autres. Par conséquent, il est « le Découvreur-découvert, mis à découvert ; et je suis le Conquérant-conquis » (Carpentier, 1986 : 166). Il reconnaît que

ce sont ces terres ultramarines qui me définissent, sculptent ma silhouette, arrêtent ses contours dans l'air qui l'environne, me confèrent, à mes yeux, une stature épique que désormais tout le monde me refuse, [...] un exploit suffisamment peuplé de prodiges pour inspirer une chanson de geste. Chanson de geste effacée, avant d'être écrite, par les nouveaux sujets de romances offerts à l'avidité des gens. (Carpentier, 1986 : 166)

Cette lecture reflète l'historiographie colombienne des années 1950 et 1960 d'érudits tels qu'Edmundo O'Gorman, qui étudie la notion de découverte elle-même, et Carl Sauer, qui soutient que les explorations et l'initiation ultérieure de la traite des esclaves ont été guidées par la recherche obsessionnelle de Colomb. Ainsi, Williams et Carpentier, bien qu'ils caractérisent Colomb de manières très différentes, modélisent toujours leurs caractérisations distinctes selon les mêmes entrées dans le *Diario*. Une lecture comparative du document colombien et des deux textes du XX^e siècle révèle que Williams choisit souvent d'utiliser une partie d'une phrase et Carpentier emprunte l'autre partie, presque comme s'ils partageaient le Journal entre eux.

Ils examinent chaque mot et chaque phrase pour trouver une certaine ambiguïté dans le texte ou une certaine différence entre leurs propres perceptions de l'Amérique et les écrits de Colomb qui peuvent être effacés (chez Williams) ou étendus (chez Carpentier) dans leur propre réécriture de l'événement. Ces choix sont régis non seulement par les positions culturelles des auteurs, mais aussi par leur esthétique littéraire. Le style poétique concis et l'économie de la langue de Williams sont évidents dans sa prose. Dans le chapitre *La découverte des Indes*, il réduit soigneusement les phrases de Colomb pour faire une réplique de la découverte et du caractère de Colomb. Dans la lecture de Williams, ce qu'il omet est aussi important que ce qu'il ajoute. Au lieu de cela, le style de Carpentier est baroque et expansif. Bien qu'il choisisse certaines phrases et en omette d'autres du Journal, Carpentier n'utilise que les mots de Colomb comme point de départ pour son propre style exagéré. Les différences stylistiques entre les deux auteurs sont évidentes dans l'extrapolation du début du journal de Colomb du 12 octobre, date d'arrivée dans le Nouveau Monde. Dans la matinée de ce jour-là, le *Diario* déclare : « The Admiral went on shore in the armed boat, and Martin Alonso Pinzon and Vicente Yañez, who was captain of the Niña. The Admiral took the royal standard, and the captains went with two banners of the green cross, which the Admiral took in all the ships as a sign, with an F and a Y

and a crown over each letter, one on one side of the cross and the other on the other. » (Olson ; Bourne, 1906 : 110).

Williams, qui a vu Colomb à cette époque, non pas comme un agent de l'expansion impérialiste, mais comme un aventurier courageux et un héros américain, écrit dans *Au grain d'Amérique* : « Je suis allé à terre dans le canot armé, emportant l'étendard royal et accompagné de Martin Alonzo et de Vincent Yañez son frère qui était le capitaine de la *Niña* » (Williams, 2006 : 63-64). Williams ne change aucun des faits explicites, il inclut le bateau armé, la bannière royale et les personnages ; cependant, il exclut la description des deux drapeaux. Cette exclusion peut être comprise pour des raisons esthétiques : la description détaillée aurait ralenti la vitesse du récit et aurait été en contraste avec son style de réduction des images. Tout au long du texte, il raccourcit les descriptions et les répétitions plus longues de Colomb. Certes, Williams change également le langage de Colomb dans sa description de l'arrivée des Européens pour réduire le caractère antagoniste de cette première expédition. Carpentier semble faire exactement le contraire de l'entrée du 12 octobre du *Diario*. Il remarque la brève description des drapeaux, que Williams omet comme exemple de l'arrivée ostentatoire et quelque peu comique de l'équipage dans le Nouveau Monde, et élabore et embellit le texte à partir de là. Dans *La Harpe et l'ombre*, le journal de Colomb se lit comme suit :

J'ai revêtu mes plus beaux atours, et tous les Espagnols à bord des caravelles en font autant. J'ai retiré du grand coffre la bannière royale, l'ai montée sur sa hampe, et j'en ai fait de même pour les deux bannières ornées de la croix verte que portent mes deux capitaines - deux belles crapules en fin de compte - qui exhibent magnifiquement, sous leurs couronnes brodées sur le satin, les initiales F et I: cette dernière surtout m'est agréable, car lorsque je l'associe aux cinq lettres qui complètent le nom, [...]. (Carpentier, 1986 : 107)

Embellissant la phrase qui décrit les drapeaux, en les liant à la vanité de Colomb, à son affinité pour le spectacle et à son amour pour la reine Isabelle, Carpentier met en intrigue Colomb et son équipage en tant que conquérants, plutôt qu'en tant qu'explorateurs. Ainsi, Williams et Carpentier utilisent deux phrases des archives colombiennes pour créer deux récits différents sur l'arrivée des Espagnols dans le Nouveau Monde. Williams et Carpentier ont également interprété la rencontre de Colomb avec les Taïnos très différemment, et ces interprétations distinctes génèrent différentes caractérisations de Colomb. Williams choisit du Journal tous les commentaires positifs sur les peuples autochtones, tandis que Carpentier choisit tous les commentaires négatifs. Dans le Journal, il écrit :

That we might form a great friendship, for I knew that they were a people who could be more easily freed and converted to our holy faith by love than force, I gave to some of them red caps, and glass beads to put round their necks, and many other things of little value, which gave them great pleasure, and made them so much our friends that it was a marvel to see. They afterwards came to the ship's boats where we were, swimming and bringing us parrots, cotton threads in skeins, darts, and many other things; and we exchanged them for other things that we gave them, such as glass beads and small bells. In fine, they took all, and gave what they had with good will. (Olson ; Bourne, 1906 : 110-111)

Dans la version de Williams, il semble que Colomb ait donné au groupe autochtone des casques et des perles dans un geste de bonne volonté et d'amitié, sans aucune intention de les

coloniser ou de les convertir. Les Tainos nagent vers les bateaux pour accueillir les Espagnols avec des cadeaux en retour. Williams reprend, dans le document colombien, le mot « bienveillance » et la description de leur nage vers les bateaux espagnols pour dépeindre cette scène idyllique. Il omet la mention de la conversion religieuse présentée dans le matériel source. Tandis que Williams interprète cette merveille d'une manière positive, comme une récompense pour la curiosité et le désir de Colomb de trouver quelque chose de nouveau, Carpentier lit la « merveille » d'une manière cynique. Dans *La harpe et l'ombre*, Colomb s'émerveille de l'ignorance de ces gens et de la facilité avec laquelle ils sont manipulés :

Ils échangeaient tout cela contre de petites perles de verre, des grelots - surtout des grelots qu'ils tenaient contre leurs oreilles pour mieux les entendre -, des bagues de laiton, objets qui ne valaient pas un pet, que nous avions descendus sur la plage en prévision de trocs possibles ; sans oublier une grosse quantité de bonnets rouges que j'avais achetés dans les bazars de Séville, [...]. En échange de ces broutilles, ils nous donnèrent leurs perroquets et des pelotes de coton. (Carpentier, 1986 : 98)

Ni la bonne volonté des Tainos ni leur nage jusqu'aux bateaux des Espagnols ne sont mentionnés ici. Au lieu de cela, les habitants sont enfantins et naïfs, étant des cibles faciles pour l'ambition de Colomb. Ils leur offrent d'abord des casques et des perles pour gagner leur amitié, les transformer en serviteurs obéissants et les forcer à révéler où se trouvait l'or. Le Colomb de Williams semble aussi beaucoup plus un ethnographe qu'un conquérant. Le Colomb d'*Au grain d'Amérique* écrit que les gens qu'il a rencontrés étaient « aussi nus qu'au premier jour de leur naissance, les femmes également, bien que je n'aie aperçu jusqu'alors qu'une seule jeune fille. Je n'ai vu que des jeunes hommes bien faits et très plaisants de corps, avec de belles physionomies. » (Williams, 2006 : 64). Dans le texte de Williams, cette première analogie semble être une comparaison des peuples autochtones avec la pureté et le naturel d'un enfant à la naissance. Bien que Colomb semble louer le peuple Tainos dans ce passage, son jugement réel est évident dans le choix de la langue de Williams. La seule façon pour le lecteur de le savoir est de revenir au document colombien. Le *Diario* dit : « It appeared to me to be a race of people very poor in everything. They go as naked as when their mothers bore them, and so do the women, although I did not see more than one young girl. All I saw were youths, none more than thirty years of age. They are very well made, with very handsome bodies, and very good countenances » (Olson ; Bourne, 1906 : 111). Williams supprime la première phrase défavorable et n'inclut que des descriptions positives de beaux corps et d'apparences agréables. Carpentier exploite la même phrase du *Diario*, ce que Williams omet. Il concentre son interprétation sur la relation entre les deux premières phrases du passage ci-dessus du *Diario*, selon lequel les habitants de l'île « semblaient être une race de pauvres en tout. Ils vont aussi nus que lorsque leur mère leur a donné naissance. » (Williams, 1951 : 233).

Dans *La harpe et l'ombre*, Colomb écrit que les indigènes sont « des rois complètement nus (qui peut imaginer une chose semblable !) avec des reines aux seins nus et, pour couvrir ce que la femme couvre avec le plus de pudeur, un tissu de la dimension d'un mouchoir de dentelle, comme ceux utilisés par les naines, qui, en Castille, amusent et occupent les infantes, et les fillettes de noble lignage. Des cours de monarques nus comme un ver ! » (Carpentier, 1986 : 123). Le Colomb de Carpentier associe la nudité à la pauvreté et, dans cette revue, à la misère et au malheur. Ce Colomb choisit aussi la référence à la femme célibataire dans le *Diario* et relie

son image aux désirs de l'équipage espagnol. Colomb juge clairement les habitants du Nouveau Monde selon les valeurs européennes.

De cette manière, ces deux auteurs lisent une comparaison du *Diario* selon deux systèmes très différents de valeurs occidentales et intègrent cette comparaison pour créer des caractérisations différentes de Colomb. Ainsi, ces lectures médiatisées du *Diario* aboutissent à différentes intrigues du moment de la découverte et ces intrigues sont, à leur tour, encadrées dans la philosophie esthétique de chaque auteur. Williams abandonne les descriptions du *Journal*, se concentrant non pas sur les réflexions de Colomb, mais sur son langage et ses actions. Cette réduction textuelle reflète la philosophie de Williams des « no ideas but in things » (Carpentier, 1951 : 233).

Carpentier, quant à lui, utilise le langage et les événements du *Diario* comme cadre pour son récit, mais développe le texte colombien pour explorer les écarts entre la langue de Colomb et ses actions. Ce traitement textuel correspond au style baroque de Carpentier. Lorsque ces deux révisions textuelles sont lues de pair avec le texte colombien, il devient évident que Williams et Carpentier exposent non seulement le mythe de la découverte, mais aussi les façons dont la connaissance historique a été et peut être créée par le langage. Par conséquent, dans ces deux fictions du XX^e siècle portant sur la découverte de l'Amérique, la langue elle-même devient un événement. Williams et Carpentier reviennent aux documents colombiens pour assimiler la figure de Colomb et ses origines européennes et le positionner comme fondateur d'une tradition littéraire américaine. Donc, ils subordonnent les questions sur les racines génoises de Colomb et ses liens espagnols à l'établissement de Colomb comme premier narrateur du Nouveau Monde. Tous deux identifient Colomb comme narrateur américain, écrivain de fiction qui a la tâche difficile de décrire une nouvelle réalité pour un public européen. Cependant, ce rôle du narrateur américain signifie des choses différentes pour chacun de ces deux auteurs. Leurs caractérisations de Colomb reflètent à la fois l'historiographie contemporaine et leurs différentes positions culturelles et esthétiques. Williams voit Colomb comme un individu audacieux mais défaillant, affaibli par sa propre ambition et finalement détruit par les forces sauvages de la nature et de l'impérialisme européen. D'autre part, Carpentier peint Colomb comme un maître des illusions, complice du projet impérialiste européen, mais finalement submergé par les complots plus vastes des autres. Ils remettent en question l'interprétation européenne de la figure de Colomb à travers laquelle il était perçu comme un explorateur courageux pour le transformer en deux symboles américains distincts, chacun représentant un Colomb qui dialogue avec deux cultures nord-américaines différentes. Alors que la figure historique de Colomb, telle qu'elle a été construite par les chroniqueurs de la Renaissance, a essayé d'imposer un sens précis au sens de sa vie, la voyant comme l'histoire d'un instrument de Dieu accomplissant une prophétie dans les textes anciens, Colomb le fictif des deux romans analysés attribue de nombreuses significations à son existence et répond implicitement aux interprétations qui lui sont données telles que proposées par les deux auteurs. Les deux textes deviennent l'espace dans lequel les discours littéraires et historiques rivalisent pour construire la réalité sociale de Colomb.

BIBLIOGRAPHIE :

CARPENTIER, Alejo (1979). *El arpa y la sombra*. Mexico : Siglo XXI Editores S.A.

CARPENTIER, Alejo (1986). *La harpe et l'ombre*. Traduit de l'espagnol par René L.-F. Durand. Paris : Éditions Gallimard.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1945). *Colección de los Viajes y Descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines de siglo XV*. Buenos Aires : Éditorial Guaranía.

GONZÁLEZ ECHÉVARRÍA, Roberto (1990). *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*. Austin: University of Texas Press.

HERNÁNDEZ, Mark A. (2006). *Figural Conquistadors: Rewriting the New World's Discovery and Conquest in Mexican and River Plate Novels of the 1980s and 1990s*. Lewisburg: Buknell University Press.

JUAN-NAVARRO, Santiago & YOUNG, Theodore Robert (Eds.) (2001). *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian / Iberian American Literature and Film*. London: Associated University Press.

OLSON, Julius E. & BOURNE, Edward Gaylord (Eds.) (1906). *The Northmen Columbus and Cobot 985-1503: Original Narratives of Early American History*. New York: Charles Scribner's Sons.

VARELA, Consuelo (1992). *Cristóbal Colón: Retrato de un hombre*. Madrid: Alianza Editorial.

WILLIAMS, William Carlos (1951). *The Collected Earlier Poems*. Norfolk: James Laughlin.

WILLIAMS, William Carlos (1925). *In the American Grain*. New York: New Directions.

WILLIAMS, William Carlos (2006). *Au grain d'Amérique*. Traduit de l'anglais par Jacques Darras. Paris : Éditions Christian Bourgois.

ZAMORA, Margarita (1993). *Reading Columbus*. Berkeley: University of California Press.

(Re)interpretarea simbolisticii lui Hermes Mercurius: o paralelă între zeul Antichității și mercurul alchimic

(Re)Interpretation of the Symbolism of Hermes Mercurius:
A Parallel Between the God of Antiquity and the Alchemical Mercury

ANDREI VICTOR COJOCARU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Cuvinte-cheie

Hermes;
„simbol-nucleu”;
mit;
mercur alchimic;
herma (Ἑρμῆς).

Keywords

Hermes;
“core-symbol”;
myth; alchemical
mercury; *herma*
(Ἑρμῆς).

În acest articol, propunem o analiză comparativă a simbolisticii zeului Hermes, axându-ne, în special, pe două dintre reprezentările sale: cea de *mesager al zeilor* și cea de *zeu falic*. Prima dintre aceste reprezentări îmbină două atribute esențiale ale zeului: pe de o parte, *purtător al mesajului/cuvântului zeilor* (Hermes Arcadianul) și, pe de altă parte, *călăuzitor al sufletelor* (Hermes Psychopompos) spre și dinspre Lumea de Dincolo. A doua reprezentare, cea de zeu falic, poate părea că nu are o legătură directă cu cele două atribute amintite anterior. La nivelul interpretării literale, cele două reprezentări sunt, într-adevăr, paralele una față de cealaltă – părând că nu pot (sau nu ar trebui) să se intersecteze niciodată. Totuși, o analiză mai atentă a sensurilor simbolice ne va îndruma către ipoteza că ipostazele zeului sunt mai degrabă complementare decât paralele. Cu alte cuvinte, rolurile de mesager al zeilor și de călăuză a sufletelor nu sunt „contrazise” în cadrul celei de-a doua reprezentări, ci, dimpotrivă, se regăsesc sub o altă formă simbolică sau sunt, cel puțin, completate (și nu „anulate”) de o altă formă simbolică.

In this article, we propose a comparative analysis of the symbolism of the god Hermes, focusing in particular on two of his representations: that of *messenger of the gods* and that of *phallic god*. The first of these representations sums up two essential attributes of the god: on the one hand, *bearer of the message/ word of the gods* (Hermes the Arcadian) and, on the other, *guide of souls* (Hermes Psychopompos) to and from the World Beyond. The second representation, that of phallic god, may not seem to have a direct connection with the two attributes mentioned above. At the level of literal interpretation, the two representations are indeed parallel to each other – appearing that they cannot (or should not) ever intersect. However, a closer analysis of the symbolic meanings will lead us to the hypothesis that the god's aspects are rather complementary than parallel. In other words, the attributes of messenger of the gods and guide of the souls are not “contradicted” in the second representation, but, on the contrary, they are found in another symbolic form or they are, at least, supplemented by another symbolic form.

Înainte (re)interpretării propriu-zise, ar fi oportun să amintim câteva chestiuni generale despre ce presupune hermeneutica simbolurilor și care este legătura sa cu mitologia comparată. În primul rând, trebuie să avem în vedere că această disciplină presupune analiza unui tip de *limbaj abstract și universal* care nu poate fi „tradus” decât parțial prin utilizarea unui limbaj convențional concret. Din această perspectivă, orice analiză intelectuală reprezintă o îngrădire – necesară și firească – a câmpului de studiu. Intelectul în sine reprezintă un instrument destinat comparației și problematizării, dar nu și analizei profunzimilor abstracte ale unui simbol. Pentru ca interpretarea și înțelegerea să nu se rătăcească în labirintul rațiunii, este necesară și intervenția altor facultăți cognitive, corelate cu imaginația, inspirația și intuiția. Astfel, creșterea interesului cercetătorilor pentru studiul limbajului simbolic a contribuit la dezvoltarea științelor imaginarului din ultimele decenii.

Asemenea literaturii comparate, hermeneutica simbolurilor este, în felul său, o „indisciplină” care încă întâmpină dificultăți atunci când încearcă să se prezinte pe sine. În linii mari, putem observa că obiectul său de studiu este simbolul, iar metoda sa de abordare implică o *aparentă lipsă a metodei*¹. Fiind cel mai abstract mijloc de comunicare, simbolul nu „explică”, ci „sugerează” o realitate mult mai profundă și complexă decât aparența semnificantului. În introducerea amplului său studiu despre structurile arhetipale, Gilbert Durand vorbește despre omogenitatea semnificantului și a semnificatului în cadrul simbolului, situând acest dinamism organizator la baza structurii imaginației.

Privite în ansamblul imaginarului, simbolurile sunt o sumă de imagini mentale care există într-o interdependență constantă și alcătuiesc sisteme complexe care gravitează în jurul unui „simbol-nucleu” sau al unei perechi de „simboluri-nucleu”. Aceste „simboluri nucleu”² pot fi înțelese doar printr-o contextualizare adecvată. De-contextualizarea unui simbol poate avea loc doar în urma unei contextualizări corecte și aceasta întotdeauna doar pentru a obține o recontextualizare care va spori înțelegerea simbolului analizat. Având în vedere că simbolurile sunt entități dinamice care „trăiesc” în cadrul unei „galaxii a imaginarului”, utilizarea intuiției în interpretarea simbolurilor se dovedește absolut necesară. Receptarea intuitivă a simbolurilor oferă înțelegerii posibilitatea de a surveni și de a spori, în timp ce rațiunea poate stabili anumite limite de relevanță ale interpretării. De asemenea, rațiunea „traduce” limbajul abstract al imaginarului într-o formă recunoscutibilă și transmisibilă prin intermediul limbajului (convențional) concret.

Integrând simbolurile în scenarii narative, miturile prezintă un ansamblu de scheme arhetipale. Având în vedere că arhetipul depășește individul, aparținând (in)conștientului colectiv, structurile arhetipale exercită o influență constantă asupra culturii. Astfel, zeii tuturor mitologiilor majore sunt imagini profund simbolice și, prin urmare, fiecare zeu al panteonului (roman, grecesc, egiptean etc.) este în directă legătură cu un arhetip universal. Hermes (sau Mercur) se numără printre figurile cele mai semnificative din Grecia și Roma Antică. Acestuia i se atribuiau o mulțime de roluri (de la mesager al zeilor, până la protector al hoșilor) și o etimologie incertă.

¹ „Metoda fără metodă” presupune depășirea (dar nu excluderea!) constantă a oricăror limitări metodologice – dat fiind că, din interiorul granițelor unui context limitativ, orice simbolică poate fi doar parțial înțeleasă. Aceasta se datorează faptului că simbolul este o entitate dinamică care există prin interpretare și, totodată, prin natura sa, reprezentarea simbolică depășește (dar nu exclude) orice interpretare de natură conceptuală.

² Hermes-Mercurius este un astfel de „simbol-nucleu” în jurul căruia gravitează o serie de simboluri specifice (cele mai cunoscute dintre acestea fiind: pălăria cu boruri largi, caduceul și sandalele înaripate).

Fiind încărcat de o simbolistică vie, mitul lui Hermes a fost resemantizat în numeroase contexte culturale, iar reprezentarea sa a suferit o serie de metamorfoze succesive și (de cele mai multe ori) complementare cu reprezentările sale din Antichitate³. Figura acestui zeu capătă o complexitate din ce în ce mai accentuată odată cu Renașterea, urmând să se bucure de o atenție deosebită și în perioada Romantismului. Totuși, multiplele „ramificații” ale reprezentării nu fac decât să dezvolte simbolistica arhetipului original. O serie considerabilă de astfel de „ramificații” continuă să se dezvolte și în perioada modernă și contemporană⁴ – semn clar al persistenței dinamismului viu al simbolului.

În ceea ce privește analiza simbolisticii lui Hermes, trebuie amintită contribuția studiilor lui Carl Gustav Jung. În eseu „The Spirit Mercurius”, inclus în volumul *Alchemical Studies*, este evidențiat faptul că Mercurius cuprinde „toate opozițiile imaginabile” – aceasta fiind una dintre caracteristicile sale esențiale: “Mercurius consists of all conceivable opposites. He is thus quite obviously a duality, but is named a unity in spite of the fact that his innumerable inner contradictions can dramatically fly apart into an equal number of disparate and apparently independent figures” (Jung, 1967: 237).

Faptul că o serie de (aparente) opoziții sunt cumulate de o singură figură simbolică accentuează poziția sa de „simbol-nucleu”. Asupra acestui aspect vom reveni în paginile următoare. În continuare, ne vom axa pe două ipostaze ale zeului Hermes, îmbinând analiza simbolisticii personajului mitologic (din perioada Antichității) cu cea a lui Mercurius din perioada Evului Mediu și al Renașterii. Scopurile acestui demers sunt de a accentua caracterul complementar al celor două ipostaze și de a evidenția poziția lui Hermes Mercurius de „simbol-nucleu” în jurul căruia gravitează o serie de alte imagini simbolice.

În perioada Antichității, se poate vorbi despre o triplă reprezentare a lui Hermes: pe de o parte, zeu secundar (Hermes Arcadianul), fiu al lui Zeus și al Pleiadei Maia, *mesager al zeilor* din Olimp și călăuzitor al sufletelor morților (Hermes Psychopompos); pe de altă parte *zeu falic*, pereche erotică a Afroditei (din fuziunea celor doi zei luând naștere Hermaphroditos). Există, de asemenea, și ipostaza sa de *zeu sapiențial* (Hermes Trismegistus) având attribute similare zeului egiptean Thot. Rolul semnificativ al lui Hermes Trismegistus este recunoscut atât în cadrul culturii Occidentului, cât și în cea a Orientului Mijlociu:

Hermes has a most significant place in the Islamic tradition. Admittedly, his name does not appear in the Quran; but the hagiographers and historians of the first centuries of the Hegira quickly identified him with Idris, the *nabi* mentioned twice in the sacred book (19.57; 21.85). This is the Idris whom God “exalted to a lofty station,” and whom the Arabs also recognize as Enoch (cf. Genesis 5.18-24). Idris/Hermes is called “Thrice Wise”, because he was threefold. The first of the name, comparable to Thoth, was a “civilizing hero”, an initiator into the mysteries of the divine science and wisdom that animate the world: he carved the principles of this sacred science in hieroglyphs. (Even the Arabic term for “pyramid”, *haram*, is connected with the name of Hermes, *Hirmis*.) The second Hermes, who lived in Babylon after the Deluge, was the initiator of Pythagoras. The third one was the first teacher of alchemy. Thus the figure of Hermes links Muslim consciousness with the pagan past; but it is no more graspable than that of our Western Trismegistus. (Faivre, 1995: 16-17)

³Din perspectiva esenței simbolice sugerate prin reprezentările sale.

⁴În susținerea acestei afirmații, putem aminti importanța pe care o acordă Gilbert Durand lui Hermes și Dionysos în structura imaginarului lumii moderne (și „post-moderne”).

În reprezentarea acestuia din urmă, titlul de zeu și de „erou civilizator” se îmbină armonios: Hermes Trismegistus este recunoscut ca inventator al vorbirii articulate, autor al unor cărți inițiatice sacre (hermetice) și, în același timp, „zeu cu atributul profeției, educator al preoților, legislator, astronom și astrolog, ocrotitorul scrisului, al geografiei și cosmografiei și patronul medicinei” (Kernbach, 1995: 236). În contextul prezentului articol, nu vom pune accentul pe această latură a reprezentării lui Hermes, ci ne vom focaliza pe analiza reprezentărilor de mesager al zeilor și de zeu falic. Existența acestor două ipostaze accentuează și mai mult faptul că Hermes este (cel puțin în aparență) o întruchipare a multor contradicții.

Hermes Arcadianul (numit, uneori, și Hermes Psychopompos) este recunoscut ca o divinitate sincretică, rezultată din fuziunea mai multor zeități arhaice locale. În timp, el va deveni zeu pastoral. Imaginea lui Hermes purtând un berbec (Hermes Kriophoros) este relevantă în acest caz. Simbolistica acestei reprezentări a zeului a fost asociată ulterior cu imaginea „Bunului Păstor” din creștinism. De altfel, e un fapt binecunoscut că Hermes și Hristos au numeroase atribute comune – motiv pentru care, încă din primele secole ale creștinismului, reprezentarea lui Hermes era înțeleasă și ca o echivalare simbolică a imaginii lui Hristos:

On one hand he [Hermes] was condemned, ridiculed, and turned into a devil; on the other, he was recognized as a benefactor, an exemplar of humane values and Christian virtues, even an image of Christ, while also being the repository of an esoteric philosophy. [...] From the very first centuries, Hermes-logos was compared to Christus-logos (e.g., by Justinian, *Apologia* I, 22, and several passages in Clement of Alexandria) possibly influenced by Origen (*Contra Celsum* IV). Hermes was seen as a god of flocks, a Good Shepherd, as one can see from primitive Christian representations where he appears in the form of Hermes Kriophoros, i.e., carrying a ram or ewe. This trait is inseparable from his function of psychopomp or conductor of souls, an obvious attribute of Christ. (Faivre, 1995: 18-19)

Luând în discuție atributul său de „mesager al zeilor”, trebuie evidențiat că puține sunt personajele mitologice care pot pătrunde după voie dintr-un tărâm în altul. Hermes poate intra atât în infern, lumea oamenilor și a zeilor; mai mult decât atât, el îi poate ghida pe cei care îi solicită ajutorul să depășească obstacolele care împiedică intrarea și (mai ales) ieșirea din lumea lui Hades. În cântul XXIV al *Odissei* lui Homer, de pildă, avem o descriere a lui Hermes ce călăuzește spre Lumea de Dincolo sufletele peștorilor uciși de Ulise: „În vremea asta Hermes din Cilene/ Chemă la sine sufletele celor/ Care-au peștit. Purta cu el frumoasa/ Nuia de aur, mijlocul cu care/ Adoarme după voie ori deșteaptă/ Pe oamenii cei adormiți. Cu joarda-i/ El le urni și ele după dânsul” (Homer, 1979: 511).

Astfel, pe lângă funcția de mesager al zeilor, Hermes are și rolul de ființă psihopompă. Important de reținut este că el nu doar conduce sufletele *spre* tărâmul morților, ci și *din* tărâmul morților spre tărâmul celor vii, contribuind astfel la „circulația sufletelor” (Faivre, 1995: 12). În plus, merită o atenție deosebită faptul că atributul de mesager al zeilor este complementar cu cel de ființă psihopompă. Pentru o înțelegere sporită a asocierii celor două funcții trebuie subliniat faptul că el este *mesagerul* zeilor și nu *unul dintre mesagerii* zeilor. Această ipostază care îl singularizează ne ajută să deducem faptul că Hermes reprezintă „cuvântul în sine”, cel care poartă mesajul. De asemenea, cuvântul (logos) este mijlocul prin care zeul își manifestă energia creatoare în planul materiei – din această perspectivă, cuvântul acționează ca „purtător al unui

mesaj” și, totodată, ca intermediar dintre lumea zeilor și cea a muritorilor. Corelând interpretarea anterioară cu imaginea lui Hermes Psychopompos ar putea rezulta o perspectivă interesantă⁵.

Interpretarea anterioară ar putea fi doar una dintre limitele interpretării reprezentării lui Hermes, deoarece valențele simbolice ale acestui zeu au o arie foarte extinsă. Fiind un zeu asociat elementului aer, putem deduce două din atributele sale esențiale: dificultatea de a fi „controlat” și agilitatea: „Atributul său, sandalele înaripate, semnifică forța de elevație și capacitatea de deplasare rapidă” (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 123). În acest context, se dovedește oportună asocierea mesagerului zeilor (*Mervur*) cu „argintul viu”⁶, studiind acest personaj mitologic ca simbol pentru o substanță⁷ – asociere deosebit de pronunțată în timpul dezvoltării imaginarului alchimic medieval și renescentist: „As the substance of the Arcanum, he is mercury, water, fire, the celestial light of revelation; he is soul, life-principle, air, hermaphrodite, both *puer* and *senex*. He is the *tertium datum*” (Faivre, 1995: 18).

Din punct de vedere alegoric, Hermes reprezintă și „mercurul brut” care trebuie să treacă prin numeroase stadii de pregătire și rafinare pentru ca, în final, din acesta să poată fi obținută „piatra cu nouă fețe” (filosofală). Mercurul alchimiștilor este materialul care deține secretul științei divine, al pietrei filosofale și al nemuririi. Mai mult decât atât, într-un text atribuit lui Ibn al-Nadīm, este consemnat faptul că „Hermes, ca mare filosof, nu dădea nici unui discipol acest titlu dacă nu se pricepea și la alchimie” (*apud* Tartler, 2014: 238). În aceeași ordine de idei, putem aminti că *Tabula Smaragdina* (remarcabilul rezumat al științei oculte, atribuit lui Hermes Trismegistus) este unul din textele pe care se fundamentează alchimia europeană. Identitatea istorică a autorului sau detaliile privind proveniența textului nu ne interesează în acest context; ceea ce merită reținut este legătura dintre reprezentarea lui Hermes ca zeu sapiențial și reprezentarea lui Hermes ca element alegoric al imaginarului alchimic.

Datorită unor idei preconcepute, tendința generală de raportare la alchimie este destul de vagă, privind-o doar ca pe o pseudo-știință „exotică” al cărui merit este acela de a fi o pre-chimie. Pentru a clarifica această problemă, cităm următoarele fragmente din *Alchimia asiatică* a lui Mircea Eliade:

Alchimia a fost și a rămas o tehnică spirituală, prin care omul își asimila virtuțile normative ale vieții și-și căuta nemurirea. «Elixirul vieții» nu este altceva decât Nemurirea, scopul tuturor tehnicilor mistice, din toate vremurile și țările. Alchimistul, căutând «elixirul», se apropie mai mult de mistic – care își caută calea către nemurire – decât de omul de știință. (1991: 22)

Chimia nu se naște din alchimie. Chimia există de la început, separată, dar paralel, alături de alchimie, sunt două structuri mentale complet diferite. Numai acela care pierde sensul alchimiei o poate lega de chimie. (58)

Așadar pre-chimia care se ocupă cu medicina sau cu metalurgia, având în vedere aspectul concret al obiectelor, nu are nici o tangență cu alchimia autentică – care vizează o (re)naștere spirituală. Etapele majore ale „nașterii alchimice” includ:

1. Purificarea subiectului (separarea elementelor pure de cele impure);

⁵Abilitatea *cuvântului* unui zeu de a ucide sau de a învia se bucură deja de o bogată documentație și, de aceea, nu vom insista asupra acestei perspective.

⁶Atributul de agilitate este reliefat mai puternic în denumirea din engleza populară a termenului: *quicksilver*.

⁷De altfel, asocierea zeilor cu un anumit element sau substanță este un fapt comun în mitologie.

2. Sublimarea (dizolvarea subiectului până ce nu mai rămâne din el decât „arhetipul”);
3. Creația (reunirea elementelor „arhetipale” într-o manieră desăvârșită).

Există o legătură semnificativă între mercurul alchimic (reprezentat uneori sub forma zeului Hermes Mercurius) și transmutarea alchimică a metalelor. Adevăratul simbol al transformării plumbului în aur ține de ocultismul practic. Corpul fizic („pământul” sau „sarea” alchimicilor) este impur, predispus la boli și, mai presus de toate, destinat morții. Cu toate acestea el este „laboratorul alchimistului” și de aceea trebuie folosit pentru a realiza o „transmutare” a fizicului și psihicului uman. Din acest punct de vedere, „alchimia se identifică cu tehnica meditației, a purificărilor mentale, a educației psihice” (34). Pe lângă focul ce „trebuie să ardă constant” în laboratorul alchimistului, plumbul și mercurul sunt singurele elemente necesare (pentru a obține „aurul”). Fragmentul din *Tratatul despre Balaaur și Tigrul* citat (în *Alchimia asiatică*) de Mircea Eliade decriptează într-un mod cât se poate de practic aceste simboluri: „Balaurul este mercurul. El este (*i.e.* corespunde în corpul omenesc cu) sperma și sângele. Vine din rinichi și e depozitat în ficat (...). Tigrul e plumbul. El este (corespunde în corpul omenesc cu) răsuflarea și puterea trupestă. Se naște din minte și e păstrat de plămâni” (35).

Corelând datele amintite anterior cu reprezentarea zeului Hermes, ne vom focaliza, în continuare, pe analiza simbolului său caracteristic: caduceul. Se știe că acest obiect i-a fost oferit de zeul Apollo⁸ și că apare în majoritatea reprezentărilor lui Hermes. Ar fi oportun să amintim că „nuiaua de aur” (sau caduceul) reprezintă „mijlocul cu care/ Adoarme după voie ori deșteaptă/ Pe oamenii cei adormiți” (Homer, 1979: 511). Din punct de vedere simbolic, avem de-a face (și) cu o trezire spirituală, inițiativă, prin care cei ce locuiesc în „tărâmul umbrelor” pot să revină în „lumea celor vii”. Analizând imaginea caduceului, observăm că este alcătuită din cei doi șerpi încolăciți pe un baston înaripat (în unele reprezentări ale caduceului, în locul bastonului este un al treilea șarpe⁹). Astfel, apare imaginea forțelor generatoare: masculin (solar), feminin (lunar) și neutru (îmbinarea dintre *pasiv* și *activ*).

În plus, în anumite reprezentări ale caduceului din cadrul imaginarului alchimic, unul dintre șerpi este roșu, iar celălalt este alb. Cel mai probabil, alegerea acestor culori nu este o coincidență, ci reprezintă un element definitoriu în decriptarea simbolului lui Mercur (așa cum era el înțeles de alchimisti). Cu siguranță, cele două culori pot fi asociate cu soarele (simbol masculin, activ) și luna (simbol feminin, pasiv).

Despre proprietățile și natura (simbolică a) metalelor găsim date detaliate și în alte texte. De pildă, primul tratat al textului *Despre tainele alchimiei*, inclus în volumul *Misterele supreme ale Naturii*, vorbește „despre esența lui Venus” (Paracelsus, 2011: 26) și „despre esența grosieră a lui Mercur” (29). Asocierea numelor zeilor din mitologie cu elementele alchimice se poate dovedi revelatoare în cadrul interpretării ipostazei de *zeu falic* a lui Hermes. În acest context, el este considerat partenerul Afroditei, care alături de Eros, reprezintă frumusețea și iubirea. Astfel, trebuie evidențiat că există o strânsă legătură și între Hermes și Eros (Jung & Kerenyi, 1949: 73). Însăși unirea lui Hermes (elementul activ, *ignis*) cu Afrodita (elementul pasiv, *aqua*) este mediată de Eros (elementul ce îmbină cele două polarități, *origo*). Din moment ce există o

⁸Rolul central al zeului solar în majoritatea contextelor filosofico-religioase trebuie avut în vedere pentru a înțelege simbolistica caduceului.

⁹Cf. „In ancient India, the caduceus appeared in temples as a symbol of the four elements: the wand (earth), the serpents (fire and water), and the wings (air). In Yoga, the caduceus represents the transformation of spiritual consciousness through the vehicles of the body's pranic energy system. The wand is the spine, and the serpents are the kundalini force, or serpent power, which resides in the earth and at the base of the spine” (Guiley, 2006: 51).

strânsă legătură între aceste personaje mitologice, conlucrarea lor este indispensabilă pentru realizarea Marii Opere.

În ceea ce privește reprezentarea sa de zeu falic, trebuie clarificat faptul că Hermes nu simbolizează fecunditatea ogoarelor, asemenea zeilor fertilității, ci face referire la un aspect mult mai complex. Pentru a dezvolta analiza acestui aspect, ne vom referi la sculpturile consacrate zeului în perioada Antichității. *Herma* (ἑρμαῖς, pl. ἑρμαῖ *hermai*) – piatra falică – originară din Grecia antică (adoptată ulterior și de romani) era o sculptură în formă dreptunghiulară, având două elemente esențiale: în vârf capul unui om¹⁰ și, la o înălțime corespunzătoare, un falus reliefat. Aceste sculpturi din lemn și cel mai adesea din piatră erau întâlnite în multe părți din Grecia antică, în special la răscruce de drumuri sau la granițe. Trecătorii manifestau un respect deosebit pentru *herma*, existând obiceiul să o împodobească cu ghirlande sau coroane (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 124).

Deși, în mod comun, aceste pietre au fost asociate cu atributul lui Hermes de protector al călătorilor, implicațiile simbolice ale reprezentării depășesc acest nivel al semnificației. Asocierea simbolică dintre piatra din care era cioplită *herma* și mercurul alchimiștilor (utilizat pentru a obține piatra filosofală) poate constitui o cheie de interpretare. Mai mult decât atât, observând reprezentarea unei *herma*, se poate deduce că ființa umană *se naște*¹¹ cioplinind „piatra” (sau *prima materia* a alchimiștilor) utilizând energia creatoare (simbolizată prin falus), până ce aceasta atinge o formă desăvârșită. O analiză detaliată a acestor date ne-ar putea îndruma către ipoteza că există o strânsă legătură dintre Mercur (ca reprezentare alegorică a elementului ce-i poartă numele) și ipostaza de zeu falic a lui Hermes.

Corelația dintre personajul mitologic și simbolul alchimic al lui Mercur se poate dovedi deosebit de fructuoasă în ceea ce privește dobândirea unei înțelegeri de ansamblu asupra simbolurilor lui Hermes. Desigur, în ceea ce privește criteriile de validare a interpretărilor, poate fi adus ca argument în defavoarea corelației zeului cu simbolul substanței (mercur) faptul că cele două elemente fac parte din sfere distincte. Totuși, faptul că mercurul alchimiștilor este reprezentat adesea sub forma zeului Mercur, constituie un argument în defavoarea unei simple coincidențe de nume. În plus, în urma unei analize intuitive a obiectelor caracteristice zeului se va putea observa faptul că cele două ipostaze ale figurii lui Hermes se completează și nu se exclud reciproc. Astfel, reprezentarea sa ca personaj mitologic (mesager ce călătorește cu ușurință în toate târâmurile) și ca zeu falic (echivalent simbolic al mercurului alchimiștilor) reprezintă două ipostaze ale aceluiași principiu. Fiind simbol al esențializării principiului vital, Hermes Mercurius aparține tuturor celor trei lumi (subpământeană, pământeană și celestă) și, în același timp, nu este „legat” de nici una dintre ele.

Iată o conciliere sintetică a celor trei reprezentări ale lui Hermes: mesagerul zeilor, asemenea lui Prometeu, oferă oamenilor „focul”; acest element apare ca fiind esențial în laboratorul alchimistului (fiind numit, în acest context, „apă Mercurială” sau „locuință a focului”), și, totodată, utilizarea înțeleaptă a „focului” este revelată oamenilor de Hermes Trismegistus (în ipostaza sa de zeu sapiențial și fondator al tradiției alchimice). În acest caz, „focul” este o alegorie a principiului vital sau, mai precis, a energiei generatoare și regeneratoare prin care viața este creată și susținută. În cazul zeilor, acest „foc” se manifestă sub forma

¹⁰ În funcție de context, chipul aparținea unui erou sau unui personaj de seamă; totuși, nu atât detaliile chipului celui ce era reprezentat contează (în acest context), cât semnificația acelei sculpturi. În unele reprezentări poate apărea și capul unei femei, fapt ce confirmă faptul că sculptura simboliza *ființa umană* în general.

¹¹ Luând în discuție etapele și implicațiile simbolice ale „nașterii alchimice”.

cuvântului sau, mai precis, a „Verbului creator” (Logos); pe când, în cazul muritorilor, „focul” se manifestă ca energie sexuală. În ambele cazuri, se remarcă același principiu generator care apare în două planuri distincte ale creației. În concluzie, se poate afirma că cele trei reprezentări fundamentale ale lui Hermes nu sunt doar paralele, ci (în funcție de context) și complementare.

BIBLIOGRAFIE:

- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicționar de simboluri*, vol. II. Traducere colectivă. București: Artemis.
- DURAND, Gilbert (2000). *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel ADERCA. București: Univers Enciclopedic.
- ELIADE, Mircea (1991). *Alchimia asiatică*. București: Humanitas.
- FAIVRE, Antoine (1995). *The eternal Hermes: from Greek god to alchemical magus*. Translated by Joscelyn GODWIN. Grand Rapids: Phanes Press.
- GUILEY, Rosemary Ellen (2006). *The encyclopedia of magic and alchemy*. New York: Facts On File.
- HOMER (1979). *Odiseea*. Traducere de George MURNU. București: Univers.
- JUNG, Carl Gustav (1967). *Alchemical Studies*. Princeton: Princeton University Press.
- JUNG, Carl Gustav & KERÉNYI, Karl (1949). *Essays on a science of mythology: the myth of the divine child and the mysteries of Eleusis*. New York: Pantheon Books.
- KERNBACH, Victor (1995). *Dicționar de mitologie generală*. București: Albatros.
- PARACELSUS, Theophrastus Ph. (2011). *Misterele supreme ale Naturii*. Traducere de Monica MEDELEANU. București: Editura Herald.
- TARTLER, Grete (2014). *Înțelepciunea arabă: de la preislam la hispano-arabi*, ediția a III-a. Iași: Polirom.
- VALENTIN, Basile (2015). *Cele 12 chei ale filosofiei*. Traducere de Gabriela NICA & Marius Cristian ENE. București: Editura Herald.

L'Œil et l'Esprit – réécriture et réinterprétation de la dioptrique de Descartes ?

Does *Eye and Mind* Rewrite and Reinterpret Descartes' *Dioptrique*?

LAURENT BALAGUÉ
Université Paris-Est

Mots-clés

Déformation
cohérente ; style ;
vision ; réécriture ;
Science et
peinture.

Le problème de la réécriture et de la réinterprétation pose la question générale de la compréhension et de la traduction. Elle part de la reprise d'une même question et d'une même thématique. Le propos ici présenté vise à montrer qu'il y a une réécriture de *La Dioptrique* de Descartes (ouvrage du XVII^e siècle) avec le livre *L'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty. Mais dire ceci pose la difficulté de savoir en quoi une reprise de la thématique peut constituer véritablement une réécriture et une réinterprétation d'une œuvre. Car Merleau-Ponty reprend bien la thématique cartésienne et pose à nouveau le problème très général « qu'est-ce que voir ? », mais il le fait dans un style complètement différent de ce qu'a pu faire Descartes. Toute réécriture implique un jeu d'identité et de différence de convergence et de divergence. Mais peut-on parler de réécriture quand le style change de manière si drastique ? C'est ce que notre propos tente d'argumenter.

Keywords

Consistent deformation; style;
sight; rewriting;
Science and painting.

The problem of rewriting and reinterpreting a text raises issues intimately connected with the notions of understanding and translating, starting with the repetition of a similar question and a similar theme. Our purpose here is to show that Merleau-Ponty's *Eye and Mind* is a rewriting of *La Dioptrique* by Descartes. Both books deal with the same theme and general questioning. Yet can such a repetition of the same issues be understood as rewriting someone else's work? Merleau-Ponty indeed repeats the same general concern: what is seeing? But he does so in a completely different style. At stake with the act of rewriting there is always an interplay around notions of identity and difference, of convergence and divergence. But can we still talk about rewriting when style changes so drastically? That is what we are trying to defend. By comparing the two works, we would like to show that Merleau-Ponty is not only a philosopher who has studied and criticized René Descartes, but one who has tried to rewrite his *dioptrique* by using completely different means.

La question débattue fut « qu'est-ce que voir » ? Une riche littérature souvent philosophique s'y attache avec des styles différents. On peut penser à *la lettre sur les aveugles* de Denis Diderot, à l'essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac, et plus initialement à *La République* de Platon ou bien aux *ennéades* de Plotin où la question de la vision est sans cesse débattue. Deux des ouvrages traitant de ce thème nous intéresseront dans ce propos. Il s'agit de *La Dioptrique* de Descartes et de l'essai *L'Œil et l'Esprit* de Maurice Merleau-Ponty. La relation entre ces deux ouvrages nous intéresse parce qu'elle met en jeu d'une certaine façon la reprise d'une même question et une réécriture ainsi qu'une réinterprétation du problème qui est là posé.

Par-delà l'objet qui y est discuté, celui de la vision et des rapports entre œil et esprit, la relation entre les deux œuvres semble indiquer le problème de savoir ce qu'est une réécriture d'une œuvre. Réécrire, cela peut vouloir dire reprendre une question, c'est-à-dire poursuivre son chemin, mais aussi le corriger, éliminer ses erreurs et ses errances et également en tracer de nouveaux sur le chemin de la réinterprétation.

Réécrire, c'est réélaborer un texte, en redessiner le tissu perceptif et y ajouter un nouveau mystère. Toute écriture contenant son propre mystère exige une lecture qui interprète le texte, c'est-à-dire essaie de le comprendre. Le mystère du texte est indissociable de sa levée : toute écriture implique une compréhension sous la forme d'une interprétation. Que signifie interpréter alors ? On peut partir de ce qui se fait dans la traduction. L'interprète est celui qui à partir d'un texte donné propose un même texte dans une langue différente. La langue différente peut être une langue autre comme le français et le russe par exemple. Mais cela peut être également au sein d'une même langue des différences temporelles (la langue du siècle de Descartes n'est pas la même langue que celle de Merleau-Ponty). De manière plus générale encore, on peut se rappeler de l'analyse de Guillaume de Humboldt dans son introduction à l'œuvre sur le Kavi : « Nul ne donne au mot la même valeur qu'autrui ; toute différence, si faible soit-elle, provoque comme les cercles que fait une pierre dans l'eau, des remous qui se répercutent à travers toute la surface de la langue. C'est pourquoi toute compréhension est en même temps une non-compréhension, toute convergence entre les pensées et les sentiments en même temps une divergence » (Humboldt, 1974 : 439).

L'interprétation se joue dans la dialectique de la divergence et de la convergence. Et à partir d'une même question : quels sont les rapports de l'œil à l'esprit, il nous semble que Maurice Merleau-Ponty a joué avec Descartes sur ce jeu de la convergence divergente. On sait que la question « qu'est-ce que voir ? » a passionné Maurice Merleau-Ponty toute sa vie et qu'il y a apporté de multiples réponses à partir de ses analyses sur la psychologie de la forme dans *la structure du comportement*, de son dialogue avec les peintres comme Cézanne et bien d'autres et à partir de *La Dioptrique* de Descartes. Notre propos sera de savoir dans quelle mesure *L'Œil et l'Esprit* propose une réécriture de *La Dioptrique* cartésienne. La question ainsi posée peut paraître exagérée puisque Merleau-Ponty cite certes l'ouvrage de Descartes dans le texte, mais dans une perspective qui tourne plutôt à la réfutation. Par ailleurs, il intègre massivement la peinture dans la question de l'œil, là où Descartes réduit cet aspect du voir à la portion congrue. On peut se demander dans cette mesure s'il est juste de parler de réécriture. Nous souhaiterions défendre ce point en montrant que Merleau-Ponty reprend une question cartésienne, qu'il discute sans rejeter complètement la position de l'auteur de la dioptrique et qu'enfin il ajoute de nouvelles voies pour mieux comprendre l'énigme du voir.

Pour ce faire, nous demanderons en premier lieu en quel sens il est tenable de dire que *L'Œil et l'Esprit* est une réécriture de la dioptrique cartésienne et quelle est à cet égard la dette

de Merleau-Ponty à l'égard de Descartes. Ceci nous amènera en un second temps à voir quelle est la part d'innovation, à la fois stylistique et de contenu (à supposer qu'on puisse séparer les deux choses) que Merleau-Ponty a apporté à l'œuvre de Descartes. Dans un troisième temps nous verrons que cette pratique de la réécriture animée par la réinterprétation d'une question a été théorisée par Maurice Merleau-Ponty lui-même. Nous analyserons donc ce cadre théorique.

I. *L'Œil et l'Esprit* comme réécriture de la dioptrique de Descartes

Une première parenté est évidente : les deux œuvres s'interrogent sur les rapports de l'œil à l'esprit et d'une manière plus générale à la question du voir. Ceci dit, une foule d'objections viennent se heurter à l'idée que Merleau-Ponty veuille réécrire la dioptrique. La première d'entre elle, la plus simple et la plus redoutable tient dans la divergence des styles. La dioptrique est un ouvrage de nature scientifique, destiné à un public versé dans les problèmes d'optique. Il a un objectif très concret : savoir construire des lunettes. Descartes qui voulait se rendre « comme maître et possesseur de la nature » comme il le dit dans la préface du texte, préface qui n'est autre que *le discours de la méthode*, assujettissait les considérations qu'il avait sur la vue à une question pragmatique : comment améliorer la vue ? L'ouvrage sera accompagné de schémas permettant de comprendre ce qui se passe dans l'œil. Toute sorte de question d'ordre géométrique viennent s'y poser. Merleau-Ponty écrit dans un style très différent. On peut citer ici François Cavalier qui disait : « L'objet du texte justifié davantage en troisième partie qu'en première, la thèse affirmée et soutenue en seconde et quatrième partie, *L'Œil et l'Esprit* n'offre pas, il faut en convenir, l'ordre discursif d'une méditation cartésienne » (Cavallier, 1998 : 18). Ceci signifie que les deux auteurs n'écrivent pas de la même manière. Ils ne s'adressent pas au même public. Descartes vise un public scientifique. Merleau-Ponty vise un public cultivé plutôt « philosophe » dans un travail qui sera un travail de commande pour le premier numéro de la revue *Art de France*. Le mot philosophe employé à propos des deux hommes n'a d'ailleurs pas le même sens à l'époque de Descartes et à celle de Merleau-Ponty. Il est loin d'être certain que si, par fiction, Descartes s'était réincarné en 1961, au moment où *L'Œil et l'Esprit* paraissait, et qu'il ait lu ce texte, il y ait vu un texte de nature philosophique au sens où lui-même entendait ce terme. Il n'est pas évident de savoir tout ce que la « philosophie » recouvrait pour Descartes. Il est probable qu'elle englobait la métaphysique comme la racine d'un arbre, le tronc est la physique et les branches sont les autres sciences (Descartes, 1998 : 779). Il est certain que Descartes n'avait pas prévu l'apparition de la nouvelle branche esthétique dans son arbre. Cependant celle-ci demeurerait possible. Les choses se compliquent cependant si on considère que le texte de Merleau-Ponty n'est pas un texte d'esthétique (ce qu'il n'est pas au sens rigoureux du terme), mais un texte d'ontologie, un discours sur l'être et donc une racine autre de l'arbre. Ceci pose des difficultés pour notre propos. On peut bien dire qu'un arbre puisse voir pousser de nouvelles branches. Il est plus difficile d'admettre qu'il y ait de nouvelles racines à cet arbre et même que ces racines remplacent les anciennes. Tout ceci se complique encore si on considère que *L'Œil et l'Esprit* s'ouvre sur des déclarations qui semblent très défavorable à la science :

La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet

en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. (Merleau-Ponty, 1964 : 9)

Ce propos semble être une déclaration de guerre contre la science. Justement ce que la philosophie cherche à faire, c'est d'habiter le monde, alors que la science ne cherche qu'à nous en détourner. Il faut bien comprendre que ce propos n'est pas un propos anticartésien par nature. Merleau-Ponty prend bien soin de préciser que l'ennemi n'est pas le cartésianisme, mais une dérive de la science qui était contemporaine des XIX^e et XX^e siècles : la science qui ne passe plus par l'épreuve de la métaphysique. Laplace avait dit à Napoléon Bonaparte qu'il n'avait pas eu besoin de la métaphysique pour élaborer son système. Merleau-Ponty y voit les traces d'un monde rendu inhabitable et Descartes n'y est pour rien. Merleau-Ponty est plutôt favorable à l'auteur de *La Dioptrique*. Il a toujours été un philosophe du corps propre. Cela est visible dès la *Phénoménologie de la perception*. Même dans sa « dernière » philosophie — à supposer que l'on puisse couper son œuvre en plusieurs positions ontologiques, ce qui est peut-être possible, mais toujours discutable — la question du corps est présente, même si elle n'est plus posée avec les mêmes outils conceptuels.

Merleau-Ponty est également redevable à Descartes d'avoir entrepris une expérience ontologique qui est comprise comme échec. Cependant c'est de l'expérience de l'échec que l'on tire les plus grands fruits. Merleau-Ponty le signale de la sorte : « Comme tout serait plus limpide dans notre philosophie si l'on pouvait exorciser ces spectres, en faire des illusions ou des perceptions sans objet, en marge d'un monde sans équivoque ! *La Dioptrique* de Descartes est cette tentative. C'est le bréviaire d'une pensée qui ne veut plus hanter le visible et décide de le reconstruire selon le modèle qu'elle s'en donne. Il vaut la peine de rappeler ce que fut cet essai, et cet échec » (36).

Ainsi commence le troisième chapitre du texte. Il est intéressant de voir que ce passage propose une sorte de retour. On peut demander pourquoi ce passage se situe au troisième chapitre du livre. S'agit-il d'un examen doxographique ? Il est alors étrange de voir qu'il intervient si tardivement dans l'économie de l'argumentation et qu'il occupe les pages centrales de l'ouvrage. Le troisième chapitre est le deuxième le plus long de l'ouvrage (après le quatrième). Il concentre un certain nombre d'arguments importants sur l'ensemble du texte. Il signale que l'échec a une importance. Si cela est le cas, c'est parce qu'il considère que le problème ne tient pas simplement dans le résultat qui a été obtenu, mais dans la manière dont la question a été posée. Merleau-Ponty comme Bergson et comme Deleuze après lui (même si Deleuze ne l'aimait pas beaucoup) considère que le problème de la vérité n'est pas simplement un problème de résultat, mais une manière de poser les problèmes. Deleuze disait ainsi dans le bergsonisme :

En effet, nous avons le tort de croire que le vrai et le faux concernent seulement les solutions, ne commencent qu'avec les solutions. Ce préjugé est social (car la société, et le langage qui en transmet les mots d'ordre, nous cc donnent » des problèmes tout faits, comme sortis des cc cartons administratifs de la cité », et nous imposent de les résoudre », en nous laissant une maigre marge de liberté). Bien plus, le préjugé est infantile et scolaire : c'est le maître d'école qui cc donne » des problèmes, la tâche de l'élève étant d'en découvrir la solution. Par là nous sommes maintenus dans une sorte d'esclavage. (1998 : 3)

Malgré toute la distance qui sépare Deleuze et Merleau-Ponty, ils s'accordent probablement sur un point : la manière de poser le problème est déterminante dans la manière de résoudre la question. Descartes a échoué (c'est du moins ce que Merleau-Ponty estime), mais il a échoué dans sa réponse. Son tort aura été de réclamer l'univocité, alors que la vision est toujours équivoque aux yeux de Merleau-Ponty. Ce dernier s'intéresse principalement à la *Dioptrique* au travers de ses analyses de la peinture ce qui est certainement exagéré : « Descartes n'a pas beaucoup parlé de la peinture, et l'on pourrait trouver abusif de faire état de ce qu'il dit en deux pages des tailles-douces. Pourtant, s'il n'en parle qu'en passant, cela même est significatif : la peinture n'est pas pour lui une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'être ; c'est un mode ou une variante de la pensée canoniquement définie par la possession intellectuelle et l'évidence » (1964 : 42).

On pourrait dire que Merleau-Ponty réécrit avec *L'Œil et l'Esprit La Dioptrique* de Descartes en faisant de la peinture le problème principal de la vision, alors qu'il n'est pour Descartes qu'un problème marginal. Cela signifie qu'il y a une sorte de déplacement qui s'effectue au niveau d'une métaphysique. Merleau-Ponty a à cœur de répéter que « toute théorie de la peinture est une métaphysique » et c'est la principale conclusion de ce travail. Il ne s'agira pas de reprendre les analyses que Descartes fait de l'œil, de la lumière, de la réflexion et de la réfraction. Il s'agira de réinterpréter le problème de la vision à partir de la peinture. Toute la question est maintenant de savoir comment cette réinterprétation innove.

II. La réécriture comme innovation

Notre propos consiste à dire que Merleau-Ponty réécrit une œuvre de Descartes dans un texte où il substitue à un problème d'ordre technique, c'est-à-dire comment comprendre la vue de façon à pouvoir fabriquer des lunettes, un problème d'ordre ontologique : comment la vue rend-elle compte de notre ouverture au « il y a » du monde. Ce dernier problème n'est pas celui de Descartes. En tout état de cause, il n'a pas été identifié comme tel par le philosophe. On pourrait dire qu'il y a ici une réécriture qui ne reprend pas la même question, et en conclure qu'il n'y a pas de réécriture. Cependant il faut bien comprendre ce que Merleau-Ponty reproche à Descartes et aussi ce qu'il retient de lui. Il reproche à Descartes une volonté d'univocité, là où Merleau-Ponty voit dans la vision une équivocité et une multiplicité des interprétations dont la peinture est justement le témoin. Descartes en se donnant un modèle mathématique pour comprendre la vision et en comprenant la vision sur un tel schéma donne une interprétation du visible qui se passe des qualités secondes et en particuliers des couleurs. Il s'intéresse principalement au dessin et non à la couleur qui n'est vu que comme un ornement. Ce faisant, il a une bonne partie des développements récents de la peinture contre lui. Merleau-Ponty retient de Descartes la métaphysique. Mais il trouve que la métaphysique cartésienne est trop restreinte :

S'il avait examiné cette autre et plus profonde ouverture aux choses que nous donnent les qualités secondes, notamment la couleur ; comme il n'y a pas de rapport règle ou projectif entre elles et les propriétés vraies des choses, et comme pourtant leur message est compris de nous, il se serait trouvé devant le problème d'une universalité et d'une ouverture aux choses sans concept, oblige de chercher comment le murmure indécis des couleurs peut nous présenter des choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde, et peut-être d'intégrer la perspective comme cas particulier à un pouvoir ontologique plus ample. (43)

Merleau-Ponty veut poursuivre Descartes en élargissant son projet. Il ne veut pas limiter la réalité aux qualités premières. Il souhaite par ailleurs rendre compte de cet « il y a » qui nous ouvre à l'être. Comme nous l'avons vu, c'est la métaphysique qui intéresse Merleau-Ponty. Son propos n'est pas d'ordre esthétique. Il faudrait naturellement nuancer ce propos pour une raison évidente. Quand le philosophe parle d'une ouverture au monde sans concept, il renvoie naturellement à l'une des quatre définitions kantienne du beau : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept ». La question est de savoir alors si le propos kantien est un propos métaphysique ou esthétique. Nous avons tendance à penser avec Gérard Lebrun qu'« il n'y a pas d'esthétique kantienne ». Ce propos est naturellement provocateur. Si on entend par esthétique, un discours ou une science sur le beau, il est indéniable que *la Critique de la faculté de juger* propose une esthétique. Mais cette esthétique est liée à une faculté de juger réfléchissante qui rend compte d'une ouverture au monde qui se passe du concept et qui cependant atteint l'universalité. Le beau apparaît comme libre jeu des facultés, c'est-à-dire comme va-et-vient permanent entre entendement, sensibilité et imagination et non comme une sorte de schématisation qu'on appliquerait au monde sensible. Descartes apparaît avec ses tailles douces comme le philosophe du jugement déterminant qui a complètement occulté le jugement réfléchissant de Kant. Pour lui, voir c'est schématiser. Cependant le schéma en question manque de couleurs. C'est là le reproche que Merleau-Ponty fait à Descartes : Descartes n'a fait de la métaphysique qu'une fois en sa vie (ce qui est mieux que le rien que la science positiviste revendique). En se relâchant par la suite, il a occulté le problème. Merleau-Ponty note ce point à propos de la profondeur. Les peintres ont été plus métaphysicien que Descartes parce qu'ils n'ont pas relâché l'étreinte. Ils ont su réinterpréter un problème que Descartes avait cru pouvoir clore :

Quatre siècles après les « solutions » de la Renaissance et trois siècles après Descartes, la profondeur est toujours neuve, et elle exige qu'on la cherche, non pas « une fois dans sa vie », mais toute une vie. Il ne peut s'agir de l'intervalle sans mystère que je verrais d'un avion entre ces arbres proches et les lointains. Ni non plus de l'escamotage des choses l'une par l'autre que me représente vivement un dessin perspectif : ces deux vues sont très explicites et ne posent aucune question. (64)

Le saut est difficile à faire. Merleau-Ponty réintroduit du mystère, là où Descartes voulait de la rationalité, de l'équivocité là où on voulait de l'univocité. Merleau-Ponty trouvait l'équivocité dans la peinture.

C'est que l'art permet de réinterroger les rapports de l'œil à l'esprit. La peinture rétablit le flou dans les distinctions trop bien posées par la rigueur apparente de l'entendement : « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces de significations muettes » (35).

On pourrait dire que la peinture délivre le visible de ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire une copie de la réalité. Merleau-Ponty s'est battu contre cette réduction de l'image à la copie. L'image n'est pas un affaiblissement du réel, mais au contraire le pli qui institue l'être en tant que chair :

Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose, et l'image mentale un dessin de ce genre dans notre bric-à-brac

privé. Mais si en effet elle n'est rien de pareil, le dessin et le tableau n'appartiennent pas plus qu'elle à l'en soi. Ils sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire. (23)

Ce qui caractérise le visible, c'est avant tout une réversibilité. Réel et imaginaire se renvoient l'un à l'autre. Merleau-Ponty parle ainsi d'une certaine « texture imaginaire du réel » (24). On pourrait dire ici que la coupe est pleine et que le discours est complètement irrationnel. Cela ne revient-il pas en effet à dire que le réel et l'imaginaire sont la même chose ? Pourquoi séparer les deux mots alors ? Cela semble n'avoir plus aucun sens de les conserver et surtout de les opposer. Pour une philosophie rationnelle, réel et imaginaire sont deux choses opposées et il n'y a pas à les mélanger.

Si Merleau-Ponty peut réinterpréter le problème de la vision après Descartes, c'est parce que son ontologie innove par rapport à ce dernier. Son ontologie est ontologie de la « chair ». La « chair » qui est réversibilité du voyant et du visible, du touchant et du tangible met en jeu un être de l'ambiguïté. Le problème n'est plus le problème cartésien de l'erreur, il n'est pas davantage le problème plus kantien de l'illusion. Il est celui de savoir comment habiter un monde de l'ambiguïté où le visible est aussi voyant et le voyant aussi visible. Ces positions paraissent étranges et peuvent paraître tout à fait contraire à la raison. Mais l'ontologie de Merleau-Ponty est une ontologie presque fantomatique où nous ne nous contentons pas de regarder le monde. Le monde nous regarde lui aussi en retour. Le philosophe appelle les peintres pour témoigner de cette opération contraire au sens commun :

C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir. On pourrait chercher dans les tableaux eux-mêmes une philosophie figurée de la vision et comme son iconographie. Ce n'est pas un hasard, par exemple, si souvent, dans la peinture hollandaise (et dans beaucoup d'autres), un intérieur désert est « digéré » par « l'œil rond du miroir. » Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint. On dit qu'un homme est né à l'instant où ce qui n'était au fond du corps maternel qu'un visible virtuel se fait à la fois visible pour nous et pour soi. La vision du peintre est une naissance continuée. (31, 32)

Le Dieu de Descartes, celui de la création continuée doit laisser la place au peintre merleau-pontyen, celui de la naissance continuée. La création a pris le pas sur le créateur. C'est au peintre de nous rendre compte du « il y a » du monde. Merleau-Ponty réinterprète donc Descartes en posant la même question : comment rendre compte ontologiquement de la vision ? Il tord le processus cartésien pour l'amener non pas forcément à une préférence du monde sur Dieu, mais plutôt dans un schéma de réversibilité dont le corps propre donne le schéma avec la respiration : celui où le naturant ne cesse de dialoguer avec le naturel.

Dans ce que nous avons dit, nous avons donc vu comment Merleau-Ponty réécrivait et réinterprétait la dioptrique cartésienne avec son ouvrage *L'Œil et l'Esprit*. Cette réécriture

impliquait certainement un gigantesque décalage. D'un point de vue pratique il est inutile de lire Merleau-Ponty pour préparer des lunettes. Merleau-Ponty propose d'interroger l'œil à partir des peintres. Le problème de la vue est ainsi complètement déplacé : d'un traitement par la science et la géométrie on est passé à un traitement par la pratique artistique. Il est intéressant de voir que le problème de la réduction phénoménologique trouve deux de ses exemples à la fois dans la réduction mathématique et dans la réduction artistique, en particulier dans la peinture où la réduction aux essences se fait dans un monde réduit à sa pure visibilité. Merleau-Ponty y insiste sur ce point : « Ce que nous disons là revient à un truisme : le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est avoir à distance, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle » (26).

On passe ainsi d'une réduction phénoménologique à une autre : la réinterprétation se fait du passage de la réduction de type géométrique dont Merleau-Ponty a donné des analyses dans ses cours sur l'origine de la géométrie de Husserl à une réduction au travers de la peinture. Merleau-Ponty donne ici une claire vision de ce qu'on peut entendre par réduction : la réduction à un seul de nos sens : celui de la visibilité, qui est en même temps un élargissement complet de la conscience. On remarquera pour être tour à tour à fait juste que le philosophe n'emploie plus ici le terme de réduction et ne semble plus convoquer pleinement Husserl. Cependant, on peut remarquer les profondes affinités entre l'écriture merleau-pontyenne et la méthode de Husserl. Ceci nous amène de ce fait au point suivant : l'écriture du philosophe Merleau-Ponty est une écriture stylisée qui a sans cesse pensée la réinterprétation de l'écriture en tant que style comme une forme de reprise. En d'autres termes, Merleau-Ponty ne s'est pas contenté de réécrire et de réinterpréter Descartes, il a également fourni les règles de la réinterprétation dans une théorie qu'il n'a néanmoins pas publiée de son vivant. C'est ce que nous allons voir maintenant.

III. La réécriture et la réinterprétation comme reprise

Réécrire et réinterpréter un texte, c'est toujours donner une nouvelle forme à ce texte dans une forme stylisée. Tel est l'un des *credo* de Merleau-Ponty. Il explique cela dans l'ouvrage retrouvé en 1968 dans un tiroir et publié sous le titre *la prose du monde*. Cet ouvrage n'a pas été publié du vivant du philosophe et peut-être ne l'aurait-il pas été. Cela reste hasardeux. La mort de Merleau-Ponty a été soudaine et on peut ne faire que des conjectures sur ses intentions. Nous utiliserons ce texte dans la mesure où il nous paraît pouvoir éclairer notre propos. Merleau-Ponty y affirme que « le style est ce qui rend possible toute signification » (Merleau-Ponty, 1969 : 81). Ce caractère transcendantal du style au sens de condition de possibilité *a priori* qui nous ouvre à un monde est affirmé dans un contexte où tout est lié à la question de la forme. Merleau-Ponty s'était intéressé dès ses premiers écrits à la psychologie de la forme même si c'était pour en réfuter de nombreux aspects. Sa lecture du linguiste suisse Ferdinand de Saussure l'a conduit à voir dans « la langue une forme et non une substance » (Saussure, 1995 : 169). Le style est ce qui permet de configurer une langue, c'est-à-dire un système signifiant. Merleau-Ponty considère ainsi que la peinture peut être vue comme une forme de langage quand bien même elle ne parle pas. Cela consiste à dire que tout se joue dans l'élément signifiant et que la signification se fait dans une forme. La forme langagière est une forme qui ne reste jamais en place et qui ne cesse de se déformer et se reformer constamment. Cela tient à un fait important de la langue qui est trouvé chez Saussure. La langue tire sa signification de

différence entre les termes et non d'une substance fixée une fois pour toute. Il y a une compréhension opératoire de la langue qui est une forme qui sans cesse se renouvelle : « Saussure admet que la langue est essentiellement *diacritique* : les mots portent moins un sens qu'ils n'en écartent d'autres. Ce qui revient à dire que chaque phénomène linguistique est différenciation d'un mouvement global de communication. Dans une langue, dit Saussure, tout est négatif, il n'y a que des différences sans termes positifs » (Merleau-Ponty, 2001 : 81).

Cette présentation permet de comprendre ce que Merleau-Ponty entend par forme. La forme est une configuration globale qui n'est jamais fixée et où chaque élément n'existe pas en lui-même, mais dans sa différenciation avec les autres. La négativité est totale parce qu'il n'y a jamais de termes positifs. La forme se reconfigure en permanence. On peut même dire que ce qui est prééminent, ce n'est pas la positivité de la forme, mais un processus de déformation à l'origine de toute forme. Le philosophe indique que la déformation cohérente est ce qui est à la fondation de toute signification. Ce qui stylise, c'est un processus de déformation : « Il y a signification lorsque nous soumettons les données du monde à une déformation cohérente » (1969 : 85). Merleau-Ponty emprunte à Malraux l'expression de déformation cohérente. La forme est en son principe premier déformation, c'est-à-dire séparation de la forme initiale. La négativité est à nouveau première. Cette négativité qui s'appuie sur une lecture de la linguistique de Saussure et des analyses de Malraux permet avant tout de comprendre le mécanisme de passage entre deux formes qui ne cessent de se réinterpréter. Cette réinterprétation se fait en termes de reprise. La reprise signifie à la fois la répétition d'une prise. Elle signifie également une manière de corriger en déplaçant ce qui ne fonctionne pas. Mais cette activité de réinterprétation est une activité novatrice qui cependant ne viole pas nécessairement l'ancien. Elle est assez semblable au processus de l'*Aufhebung* de Hegel qui donne la vérité d'une situation en la niant et en la conservant à la fois, à ce détail près que Merleau-Ponty ne prétend pas donner les fruits d'une logique. Le terme de « cohérence » semble ici bien plus approprié. La cohérence est ce qui permet à une forme de tenir ensemble dans ses forces. La logique n'est pas proscrite. La soif de nouveauté qui est engendrée rend l'emploi du terme « logique » assez discutable. Hegel lui-même avait produit une logique assez illogique puisqu'elle niait le principe de non-contradiction. Mais la manière de poser le problème change en réalité complètement quand on passe d'un traitement « logique » à un problème compris à partir de l'instabilité des formes. Que les formes soient instables, c'est là leur nature même. Cela ne signifie pas qu'on puisse les reprendre de n'importe quelle façon. Il faut une cohérence force qui sont données avec les règles de la reprise qui se donne d'une triple manière :

La triple reprise par laquelle, il continue en dépassant, il conserve en détruisant, il interprète en déformant, il informe un sens nouveau à ce qui pourtant appelait et anticipait ce sens, n'est pas simplement métamorphose au sens des contes de fées, miracle ou magie, métamorphose ou agression, création absolue dans une solitude absolue, c'est aussi une réponse à ce que le monde, le passé, les œuvres antérieures, lui demandaient, accomplissement, fraternité. (95)

Le mouvement par lequel une écriture se réinterprète n'est donc pas un mouvement fait au hasard. Il implique toujours une forme de violence au sens où il faut tirer les forces à l'œuvre vers une nouvelle forme de nouveauté. Mais il faut également dire que les actes de déformations et de réinterprétations se font dans la forme du dialogue. L'interprétation que nous donnons de *L'Œil et l'Esprit* comme une réécriture de *La Dioptrique* de Descartes pourra

d'une certaine manière sembler violente et abusive par certain de ses aspects. Nous avons essayé de rassembler ces points de contradiction et de leur donner une certaine forme de cohérence pour tenir notre propos. Merleau-Ponty souligna que les réinterprétations ne sont valables que dans un cadre cohérent. Il insistait sur ce point en commentant Claude Simon :

Déformation cohérente : ce qui importe est cohérente. Car pour déformer, tout le monde le peut, le fait. Mais que la déformation soit cohérente, i.e ; se recoupe d'un paysage à l'autre, du paysage à l'homme et à leur discours : du discours de l'un au discours de l'autre. En quoi consiste le recouplement ? En ce que divers visible (ou le présent et le passé Proust). Ou les visibles et les humains comportent des différenciations, des reliefs du même ordre, ou sont montés sur les mêmes axes, participent aux mêmes essences, ou sont l'une pour l'autre, [des] métaphores attestent même « écart ». Univers est défini non par ce qu'on voit, ce qu'on dit, mais par ce qu'on ne voit pas, ne dit pas, exactement par différence entre l'une et l'autre. De cette différence l'auteur est l'auteur comme il l'est de sa manière de traiter le visible par les gestes de son corps : quelqu'un, c'est cela, ces matrices symboliques invariantes. Vision est style. (1996 : 218)

La vision assure la cohérence malgré le fait que tout ne soit que différence. Ce terme de vision appliquée ici à la littérature n'est pas anodin. On peut dire d'une certaine manière que cette rencontre de l'œil et de l'esprit a été ce qui a commandé toute la réflexion du philosophe. Dans ce cadre-là *La Dioptrique* apparaît comme une sorte de bréviaire, mais aussi comme un livre dont il faut se détourner. Merleau-Ponty désigne cet acte de fusion et de distanciation par le terme de « reprise » : reprendre *La Dioptrique* de Descartes, c'est la suivre dans ses mérites, mais également la critiquer dans son exécution.

En guise de conclusion

Merleau-Ponty a entrepris avec Descartes un acte de reprise. Cet acte est un acte de réécriture et de réinterprétation. Il s'agit ici d'une réinterprétation des rapports de l'œil à l'esprit. Merleau-Ponty produit ce faisant un éloge de Descartes et dans le même temps, il en souligne les limites. Réécrire, c'est produire naturellement produire une forme d'innovation. Celle-ci consiste ici dans le passage de la réduction de la vision à son modèle mathématique (« Nul souci donc de coller à la vision. Il s'agit de savoir « comment elle se fait », mais dans la mesure nécessaire pour inventer en cas de besoin quelques « organes artificiels » qui la corrigent ».) à une réduction à un modèle pictural. Le passage d'une réduction à l'autre est ce qui commande la réécriture et la réinterprétation du texte de Descartes. Il faut en effet avoir clairement en tête que l'ouvrage de Merleau-Ponty n'est pas compréhensible sans la référence à Descartes. C'est le reproche que le philosophe fait à la science de son temps qu'il critique : celle-ci n'assume plus le détour que Descartes avait au moins fait « une fois en sa vie » : celui du détour par la métaphysique. La métaphysique n'est pas comprise ici comme un corps logiquement constitué de vérités établies une fois pour toute, mais au contraire comme ce discours qui rend compte de notre ouverture au « *il y a* » du monde. Réécrire l'œuvre de Descartes devient alors une entreprise simple : celle qui nous impose un cadre à la vision qu'il s'agit de toujours de continuer et de ne jamais achever. La réécriture et la réinterprétation n'apparaissent pas comme une sorte de possibilité parmi d'autres : elles apparaissent comme une sorte d'impératif nécessaire à la compréhension : comprendre un ancien texte apparaît nécessairement comme un acte de réécriture de celui-ci.

BIBLIOGRAPHIE :

DESCARTES, René (1997). *Œuvres philosophiques I*. Paris : Classiques Garnier.

DESCARTES, René (1998). *Œuvres philosophique III*. Paris : Classiques Garnier.

MERLEAU PONTY, Maurice (1990). *La structure du comportement*. Paris : Quadrige. Presses Universitaires de France.

MERLEAU PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MERLEAU PONTY, Maurice (2001). *Psychologie et pédagogie de l'enfant Cours de Sorbonne 1949-1952*. Paris : Lagrasse.

MERLEAU PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

MERLEAU PONTY, Maurice (1969). *La prose du monde*. Texte établi et présenté par Claude LEFORT. Paris : Gallimard.

MERLEAU PONTY, Maurice (1996). *Notes de cours 1958-1961*. Paris : Gallimard.

CAVALLIER, François (1998). *Premières leçons sur l'Œil et l'esprit de M. Merleau-Ponty*. Paris : Presses Universitaires de France.

DELEUZE, Gilles (1998). *Le bergsonisme*. Paris : Quadrige / Presses Universitaires de France.

HUMBOLDT, Guillaume (1974). *Introduction à l'œuvre sur la Kavi*. Paris : Seuil.

LEBRUN, Gérard (1970). *Kant et la fin de la métaphysique*. Paris : Librairie Armand Colin.

SAUSSURE, Ferdinand (1995). *Cours de linguistique générale*. Paris : Éditions Payot.

Érase una vez España: relatos de un pasado remoto

Once Upon a Time in Spain: Stories from Time Immemorial

ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN

Hellenic Open University

Palabras clave

falsos cronicones;
historiografía;
tradiciones
jacobitas; Tubal;
novatores.

Keywords

false chronicles;
historiography;
Jacobean tradi-
tions; Tubal; in-
novators.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII y durante buena parte del XVIII, un puñado de eruditos españoles trata de asimilar y aplicar las herramientas intelectuales que la nueva conciencia crítica europea pone a su disposición, con el fin de ofrecer una nueva lectura de la historia primitiva de España a partir de coordenadas modernas, basadas en el rigor científico, y de reescribir aquellos capítulos pretéritos que así lo precisaran. Entre otras cosas, aquellos estudiosos abrieron la senda conducente al actual relato factual sobre la Península Ibérica en la Antigüedad. Pero ¿qué consideraban ellos que era menester volver a interpretar y reescribir, y por qué? El cristianismo estaba en el centro de la cuestión: durante siglos la Biblia —máxima autoridad del conocimiento sobre lo divino y lo humano—, las obras derivadas de dicho conocimiento canónico, y las santas reliquias que daban testimonio material de sus verdades, eran la única senda para rastrear el origen de los españoles, sus dirigentes y el territorio que ocupaban, y para determinar el momento y circunstancia de su evangelización. Pero la labor de escribir la historia antigua de España no estaba exenta de abusos interpretativos y tergiversaciones, que además no siempre eran por buena fe.

Since the second half of the 17th century and throughout the 18th century, a handful of Spanish scholars attempted to absorb and apply the intellectual tools the new European critical consciousness made available to them. The purpose was to provide a new interpretation of the remote history of Spain which would concur with the modern patterns, based on scientific rigour and accuracy, and to rewrite all those chapters of the Spanish past that were in need of it. Among other things, those scholars opened the path leading to our actual knowledge of the Iberian Peninsula in ancient times. But what exactly had to be reinterpreted and rewritten, and why, according to them? Christianity was at the core of the issue: for centuries its Holy Scriptures —the supreme authority on divine and human knowledge—, the writings derived from the biblical canonical knowledge, and the sacred relics, which offered material proof for the truth of it all, would be the only way to establish the origin of the Spaniards, of their rulers and of the territory they historically inhabited, and to determine the moment and circumstance of their conversion to Christianity. However, the task of writing the Ancient history of Spain was not free of interpretative abuses and distortions —which were not always made in good faith.

1. Breve historia del cristianismo en España

A finales del siglo III a.C. los ejércitos romanos invaden la Península Ibérica, cuyas diversas comunidades locales se van integrando en la civilización latina. Esta “romanización” de las sociedades del solar ibérico es resultado de múltiples factores, entre los cuales la religión parece haber jugado un papel decisivo a largo plazo. Inicialmente las divinidades, creencias y rituales religiosos romanos son una mezcla de elementos de diverso origen y se expanden al paso de sus legiones. A su vez, los romanos suelen adoptar elementos religiosos de las sociedades que conquistan e identificarlos incluso con los suyos propios, en una estrategia no siempre deliberada de absorción y asimilación de los recién incorporados a su imperio. La civilización romana tiende a mostrarse muy permeable a influencias procedentes de África, Egipto, Asia Menor o Persia, cuyas manifestaciones religiosas se antojan más emocionales y espectaculares, e incluyen la promesa de la felicidad en la ultratumba (Fernández Ubiña, 2007: 427-458).

La estrecha relación entre las penínsulas Ibérica e Itálica propiciaría la aparición en Hispania de bastantes cristianos de origen judío ya desde el siglo I d.C., y de origen hispano hacia finales del siglo III, quizá principios del IV. Como en el resto del ámbito romano, la implantación y evolución de la nueva religión oriental resultan harto desiguales en Hispania, donde, además, sus representantes experimentan una particular afinidad con el judaísmo, promueven una coexistencia pacífica con los gentiles y no sólo no buscan desplazar y remplazar los cultos paganos, de profunda implantación, sino que incluyen algunos de sus elementos en los rituales cristianos, lo cual facilitaría el proselitismo a largo plazo (Martínez, 2008: 541-564; Sotomayor, 1981: 173-185).

A lo largo del siglo IV el cristianismo atraviesa un intenso proceso de romanización, mientras el Imperio se transforma en un estado dotado de una iglesia oficial cristiana. Tras el saqueo de Roma en 410, varios pueblos de origen principalmente germánico irrumpen a través los Pirineos en Hispania, donde tratan de consolidar su presencia fundando unidades políticas propias, pero son rápidamente asimilados por la sociedad local o se retiran al norte de África, dejando escasa impronta tras de sí. La presencia de la nación visigoda en Hispania se revela más decisiva, porque llegan parcialmente romanizados, permanecen durante un par de siglos y su influencia y aportaciones político-religiosas perduran mucho después de ser barridos de la Historia por la invasión musulmana de 711 (Marcos, 2008: 615-633; Orlandis, 1990: 63-71).

Y ello porque a finales del siglo VI la monarquía visigótica, que ya ha logrado la unificación territorial de su reino, procede a la unificación religiosa y legal de visigodos e hispanos, dando lugar a varios fenómenos de larga duración: la convergencia entre los intereses de trono y altar; la hostilidad oficial hacia toda desviación de la norma —en forma de herejía, judaísmo o paganismo—; el aumento del peso y envergadura institucional, territorial, social y económico de la Iglesia hispánica, junto a su supremacía cultural en tanto que único baluarte del conocimiento y vehículo de conservación del legado latino clásico. Pese al colapso de 711, los visigodos logran dejar una impronta de proporciones míticas y corte mesiánico: la memoria de un reino latino, cristiano, unificado e independiente del exterior, cuyo corazón es la ciudad de Toledo, a orillas del río Tajo... Ésa sería la piedra angular del ideal medieval de “reconquista” o guerra religiosa contra el islam para “recuperar España” (Orlandis, 1962: 301-322; 2000: 69-84).

2. Breve historia de España en el Antiguo Testamento

Pero ése es el relato factual tal y como lo conocemos en la actualidad. Durante más de un milenio, y tras haberse deshecho de las antiguas divinidades y explicaciones pretéritas sobre el mundo, la humanidad y la existencia, la Biblia fue la narración de naturaleza histórica con mayor influencia en la civilización occidental, y prácticamente todo el mundo creía que el Libro era el depositario de la verdad absoluta. Todo ello era particularmente válido en el caso específico del libro del Génesis, cuyo relato se abre con la Creación, motivo por el cual absolutamente todo pertenece a la historia, quedando reducida en el proceso la mitología a un conjunto de relatos paganos sobre las proezas de un puñado de personajes ficticios (Ruiz de Assín, 2017: 87).

Cuando en la alta edad media el cristianismo adopta el evemerismo para tratar de comprender y explicar dichos relatos legendarios, sus protagonistas y proezas se convierten en parte de la historia de la humanidad: según esta interpretación, hubo un tiempo en que todos ellos fueron auténticos reyes, sabios y paladines, si bien habían quedado relegados al olvido casi total; la admiración e ignorancia del vulgo los magnificaría como divinidades, en tanto que sus logros y también su derecho a gobernar se habrían transmitido hasta la actualidad a través del linaje. [Ni que decir tiene que los autores cristianos se mostrarían extremadamente reacios a aplicar el evemerismo a su propia galería de personajes y hazañas.] A resultas de todo ello, cualquier nación se veía justificada para emprender toda una batería de acciones de envergadura y largo alcance: extender su antigüedad histórica hasta el patriarca bíblico Noé y los tiempos del diluvio universal; reivindicar su precedencia tanto en el despliegue de valores positivos de rango moral y cultural, como en la labor de propagar dichos valores entre otras naciones; y afirmar su igual precedencia en cuestiones de derechos dinásticos, territoriales y demás (Wulff, 2003: 23-29).

En lo que a España se refiere, a finales del siglo I d.C. el historiador Flavio Josefo busca demostrar en su obra *Antigüedades judías* que el judío es el pueblo más antiguo de cuantos pueblan el orbe, y refiere la llegada a Iberia del bíblico Tubal, hijo de Jafet y nieto de Noé. En el siglo VII Isidoro de Sevilla, que es el erudito más destacado de la Hispania visigótica, identifica en su obra *Etimologías* la Iberia referida por Josefo con la Península Ibérica y describe, además, como parientes de los hispanos a los visigodos, que serían descendientes de Magog, hermano de Tubal (Ballester, 2013: 224). Aparentemente, en España todo quedaba en familia. Posteriormente, en el Medievo, Isidoro de Sevilla tiene en Europa occidental e Hispania el estatus de autoridad intelectual de primer orden, razón por la cual las crónicas históricas lo citan, manteniendo vigente en el proceso su interpretación mítica del pasado hispano. Es el caso de obras cruciales como *De rebus Hispaniae* (1243) de Rodrigo Jiménez de Rada, cuya estela sigue, por ejemplo, la *Primera crónica general* elaborada a iniciativa del rey Alfonso X el Sabio en las décadas finales del siglo XIII.

No todo quedaba restringido a la tradición judaica, pues mientras el influjo de ésta se desplegaba para escribir los orígenes de España, Gerión, el gigantesco pastor de las Hespérides en la mitología griega, pasaba a convertirse también él en un descendiente de Tubal en muchos otros relatos. En consecuencia, al hallarse estrechamente vinculada tanto al Antiguo Testamento como a la tradición clásica grecorromana, España devenía extremadamente antigua en la historia cristiana del mundo (Caballero, 2007: 57-61). [Pero la cosa no acaba ahí, pues si frente a las naciones vecinas España se revela tan remota en el tiempo, también su interior es susceptible de albergar diversos rangos de antigüedad, como en el siglo XVI pondrán de manifiesto las crónicas históricas que sitúan a los vascos como *primus inter pares* entre los

cristianos de España, dado que serían los primeros descendientes de Tubal, y por tanto los primeros habitantes de la Península Ibérica y, como tales, los primeros españoles (Ballester, 2013: 229-231, 236; Louzao, 2015: 84-87).]

Cuanto hasta aquí se ha referido no constituye una falsificación de la historia, puesto que en aquellas épocas nadie estaba en condiciones de ofrecer una explicación alternativa del origen de la humanidad, ni en España ni en ninguna otra parte (Ruiz de Assín, 2017: 88). Hacia el final de la Edad Media, sin embargo, los modelos fundamentales de cohesión social que eran el Imperio y el Papado comienzan a retroceder ante el empuje de los estados modernos de Europa (Wulff, 2003: 26), que tratan de generar y consolidar unos cuantos mitos nacionales con diversa finalidad. En el caso específico de España, se busca otorgar a sus habitantes un origen, un parentesco y una unidad comunes y arcaicos; a partir de su mayor antigüedad y temprana conversión al cristianismo, pretende establecerse una distinción neta de España respecto de las naciones vecinas, su preponderancia frente a ellas y aun su derecho a someterlas.

Estos objetivos darían con su puntal quizá más inspirado y original en lo tocante a la remota antigüedad y la santidad de España en los diecisiete libros que conforman una obra publicada en Roma en 1498, los *Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium* del fraile dominico Annio de Viterbo [Giovanni Nanni]. Al parecer, con gran sentido de la oportunidad el autor italiano les dedicaba sus escritos a los Reyes Católicos de España, y basándose en la presunta *Crónica de Beroso* —un sacerdote caldeo del siglo III a.C.—, argumentaba que Tubal había sido el primer rey de los españoles, a quienes había dado una religión monoteísta, una filosofía moral, leyes, poesía e incluso su lengua; a resultados de todo ello, la monarquía española gozaba de rancio abolengo bíblico, y los españoles, igualmente descendientes de la estirpe del patriarca Noé, por un lado se alzaban con la primacía en la historia y en la civilización sobre los romanos y los griegos, y por el otro evitaban la censura del humanismo italiano que los tachaba, como descendientes de los visigodos, de bárbaros destructores del Imperio romano (Ruiz de Assín, 2017: 88-89).

A pesar de la temprana crítica dirigida contra Annio de Viterbo, a quien se acusa de falsificar las fuentes de información y documentación que emplea para sustentar su propia obra, su autoridad no recibe una condena unánime y los *Commentaria* van a gozar de amplia aceptación en España. Ello no resulta extraño, por cuanto la obra resuelve los problemas que plantea el desconocimiento casi total de la historia de la Península Ibérica anterior a la invasión y conquista romanas, y por añadidura establece la existencia de un vínculo ancestral que une a los españoles entre sí y con sus reyes y el territorio que habitan. La obra de Annio también gozará de aceptación fuera de España, con buen número de traducciones y ediciones, facilitadas por un contexto general en el cual, como apunta Kivistö (2015: 150, 152), la imprenta y el creciente mercado del libro hacen que la divulgación y la circulación del conocimiento, verdadero o falso, resulte mucho más sencilla que en el pasado.

La antigüedad inventada por el humanista italiano tendrá asimismo gran influencia sobre los eruditos posteriores, incluidos los de más alto rango, como sería el caso de Florián de Ocampo, cronista real del emperador Carlos V y autor de la *Crónica general de España* publicada en Zamora en 1543 (Kagan, 2009: 256-268).¹ Finalmente la genealogía regia de Annio de Viterbo será rechazada como falsificación, pero no sucederá lo mismo con el mito de Tubal como primer poblador de España y ancestro de los españoles, recogido por Juan de Mariana en su obra *De rebus Hispaniae* (1592), que traducida al castellano en 1601 como *Historia general de*

¹Le estoy sumamente agradecido por esta referencia a mi amigo y mentor Nikolaos Gouvis.

España se convierte en el relato canónico de la historia de España hasta mediados del siglo XIX, con todo lo que ello implica para el conocimiento erudito y para el imaginario colectivo (Gómez Martos, 2014: 1-22).

3. Breve historia de España en el Nuevo Testamento

La interpretación cristiana de la historia de España no iba a limitarse a establecer sus orígenes en el Antiguo Testamento y la tradición clásica grecorromana, sino que también iba a reivindicar un vínculo muy estrecho con el Nuevo Testamento, e iba a hacerlo a través de las llamadas “tradiciones jacobas”. Algunos escritos de Isidoro de Sevilla incluían la noción de que el apóstol Santiago —o sea Santiago el Mayor, hijo de Zebedeo y hermano de san Juan— había vivido y predicado la doctrina cristiana en España. A principios del siglo VII el anónimo *Breviarium apostolorum* incluye estos “hechos”, hacia finales de la siguiente centuria el monje Beato de Liébana determina que ésa es la fuente primera del cristianismo en España, y un par de siglos más tarde los presuntos restos mortales del apóstol son hallados en un sarcófago romano depositado en el noroeste de la Península Ibérica, cerca de Compostela.

De acuerdo con el relato tradicional, poco después de la crucifixión de Jesús el apóstol Santiago se desplaza a España con la misión de predicar y se convierte en el padre fundador de la cristiandad hispana. A su muerte, sus discípulos Teodoro y Atanasio recuperan sus restos en Palestina y los devuelven a España para enterrarlos, tras lo cual se quedan allí a fin de continuar la predicación y difusión del nuevo credo iniciada por su mentor. A continuación, se organiza e institucionaliza el creciente culto español a Santiago, y hacia mediados del siglo X llegan a Compostela los primeros peregrinos, procedentes de Francia, y luego de toda Europa occidental. Para ayudarse en el largo trayecto, los peregrinos cuentan con la “primera guía turística conocida”, que contiene información vital sobre el Camino de Santiago, los hábitos, costumbres y tradiciones de los españoles, algunas recomendaciones sobre lugares que visitar, especialidades culinarias que degustar, e incluso un diccionario elemental para el País Vasco. La peregrinación a Santiago de Compostela contribuye poderosamente a la prosperidad del culto al apóstol, y su popularidad siempre en aumento alcanza su punto culminante a principios del siglo XII, cuando el papa Calixto II le otorga los mismos privilegios de que ya disfrutaban las peregrinaciones a Roma y Jerusalén (Pérez, 2001: 41-42). En suma, el Camino refuerza los vínculos de los cristianos españoles con sus correligionarios europeos y atenúa el relativo aislamiento precedente, al tiempo que pone coto a la influencia oriental ejercida por sus vecinos musulmanes.

La evolución no se detiene. El culto a Santiago deviene el mayor contribuyente monetario al creciente esfuerzo bélico contra el enemigo de la fe (Blanchard, 2014: 6, 12, 23). Este último arrecia con la fundación de la Orden de Santiago, una organización religiosa y militar para la defensa de los territorios recién adquiridos en las guerras de la reconquista. Y la constante asistencia milagrosa que brinda a los reyes cristianos que combaten para expulsar de España a los infieles convierte al apóstol en un santo guerrero cristiano, Santiago Matamoros (García, 1994: 177), con consecuencias de carácter económico: un documento fechado en el siglo XII, el *Privilegio de Santiago*, contiene el relato de una victoria sobre los musulmanes que cierto rey cristiano logra gracias a la intervención milagrosa del apóstol guerrero; a fin de mostrar su gratitud, el rey ordena la institución de impuesto especial en beneficio de la Iglesia de Santiago, que deberá ser pagado por el campesinado (Falque, 2002: 573-574, 577).

Con el paso del tiempo las tradiciones jacobas van adquiriendo una dimensión política más concreta. En primer lugar, santifican cualquier esfuerzo bélico promovido por los

monarcas en su misión de expansión de la cristiandad a expensas del islam. En segundo lugar, establecen el linaje de los reyes de Castilla como descendientes de los reyes visigodos, y de ahí que reciban la protección y apoyo de su divino superior militar y que sean representantes de la cristiandad no ya castellana, sino hispana al completo. Y en tercer lugar, las tradiciones jacobeanas se tornan en un ingrediente esencial más de la identidad española en las obras capitales de la historiografía medieval, tales como la ya referida *De rebus Hispaniae* de Jiménez de Rada o el *Chronicon Mundi* (1236) de Lucas de Tuy (Fernández Gallardo, 2005: 150-160, 169-170).

Como ocurriera con el caso de Tubal, no todo iba a ser un lecho de rosas para las tradiciones jacobeanas. En época tan temprana como el siglo XIII las rechazaba nada menos que el arzobispo de Toledo, pero será la crítica histórica del siglo XVI la que inicie la controversia al cuestionar la presencia de Santiago en España: si el apóstol no viajó a España, entonces tampoco predicó ni convirtió a los españoles al cristianismo, ni puede ser su santo patrón, ni cabe esperar asistencia suya en el combate contra el islam, ni sus restos yacen en Compostela, ni hay motivo alguno que obligue a pagar impuestos en su nombre... (Linares, 2006: 6-11; Mestre, 2001: 795).

Simultáneamente, y en el contexto de la crisis general que desde finales del XVI atraviesa la Monarquía Hispánica, los escritos de historia de España abundan en el llamado *dolo pío*, a saber: documentos falsificados, relatos y personajes imaginarios, y falsas glorias pretéritas, aceptado todo ello como verdad por el común de la sociedad y apoyado activamente por las autoridades políticas y religiosas. Es entonces cuando, y tal vez por puro milagro, empiezan a multiplicarse las fuentes documentales que sustentan las tradiciones jacobeanas españolas. Algunas de ellas tienen el dudoso privilegio de ser consideradas las mayores falsificaciones de su época. Una particularmente célebre recibe el nombre de *Libros de Plomo de Sacromonte*, y se trataría de una serie de textos redactados sobre láminas de plomo halladas en Granada hacia finales del siglo XVI, que confirman completamente la santa misión del apóstol Santiago en España (García, 1994: 177; Linares, 2006:1-11).

La historiografía, o más bien el apartado hagiográfico de la misma, reacciona a su vez con la intención de poner las cosas en su sitio. En 1610 Mauro Castellá Ferrer, y en 1615 Hernando Ojea Gallego, dan cuenta detallada de la “vida española” de Santiago, de todo cuanto lo relaciona sea por vía milagrosa o por vía factual con la historia de España y sus reyes hasta su última aparición documentada, que habría tenido lugar en la América española en 1602. En el proceso, ambos eruditos se apoyan en viejas tradiciones, antiguos testimonios y también falsos cronicones, en particular el que se atribuye a Flavio Lucio Dextro, un historiador romano contemporáneo de san Jerónimo, hacia finales del siglo IV.

Por su lado, el fraile jesuita Jerónimo Román de la Higuera afirmaba haber recibido ciertos escritos que durante largo tiempo se habían considerado perdidos, uno de ellos perteneciente a Dextro, y estar, por esa razón, en condición de ilustrar el pasado sacro de España: tras saber de la presencia de Jesús y su predicación, algunos judíos de Toledo enviaron mensajeros a Jerusalén para pedirle al propio Cristo que les enviara a alguna persona de su confianza para enseñarles su sagrada doctrina. A resultas de dicha misión, los españoles se convirtieron en el primer pueblo en ser cristianizado por orden directa del mismísimo hijo de Dios, y aun se habían adelantado a él en su misión evangelizadora (Ruiz de Assín, 2017: 89-90).

Estas circunstancias llevarán a la aparición y difusión de toda una nueva generación de falsos cronicones fruto de la imaginación de clérigos como Gregorio de Argaiç o Antonio de Lupián Zapata –quien, por cierto, hacía retroceder sin problemas el linaje de los reyes de España hasta Adán y Eva (Kagan, 2009: 363).

4. Releer y reescribir el pasado en tiempos modernos

Al término de la Guerra de los Treinta Años, en 1648, comienza la reestructuración de las grandes potencias europeas. A partir de entonces y hasta el estallido de la Revolución francesa, se observa un cambio fundamental en el pensamiento occidental, que deviene más racional y metódico, y se formulan los principios y métodos modernos de la ciencia, de capital trascendencia en ámbitos adyacentes, tales como la filosofía y la historia. La religión y los valores morales conservan su primacía, pero son sometidos a examen crítico, porque se consolida la noción de que es preciso justificar las cosas, y no aceptarlas sin más como parte del hábito, la costumbre o la autoridad (Dupré, 2004: xi-xiii, 338).

En aquella sazón España va dejando atrás la crisis general que la afligía y participa de la reactivación de los contactos internacionales en Europa tras el final de las guerras de religión y la atenuación de los obstáculos doctrinales e ideológicos precedentes. En la segunda mitad del siglo XVII varios eruditos españoles entran en contacto con las nuevas formulaciones y procedimientos de la ciencia moderna, y ese conocimiento de nuevo cuño inspira a aquellos *novatores* (innovadores) a examinar la historia e historiografía de España. En la nueva tesitura, el afán de esos modernizadores de la cultura española y el de sus herederos intelectuales, los ilustrados del siglo XVIII, es integrar y sintonizar a España con la cultura europea moderna. Igualmente, abogan por releer y reescribir la historia de su país y dotar al discurso historiográfico de la solidez científica, discursiva y documental de que, a su juicio, carece, enfocándolo en los logros reales de España a través del tiempo, incluida su particular contribución a la común civilización europea. Pretenden, en suma, enfrentarse así a las distorsiones de rancio abolengo que le escatiman un merecido y general respeto, procedentes del exterior, por envidia, en términos de la “leyenda negra” urdida por los adversarios y rivales de España, y del interior, por celo mal entendido, en forma de las “falsas glorias” pergeñadas por historiadores españoles (Ruiz García, 2007: 323-378).

No obstante, desde finales del siglo XVII y a lo largo de buena parte de la centuria siguiente, las exigencias de las altas instituciones de gobierno político y religioso dan al traste con prácticamente cualquier intento de reflexión crítica y exigencia de veracidad científica contra las falsificaciones de la historia y de las fuentes documentales empleadas para escribirla. Los modernizadores de la cultura española, novatores e ilustrados, habían llegado a estar notablemente bien formados e informados y albergaban la esperanza de velar por los intereses de su sociedad, pero el temor frente al poder, junto con trabas personales y prejuicios intelectuales los condujeron a hacer concesiones y, cuando del pasado de España se trataba, a ofrecer interpretaciones del relato histórico del país aquejadas de ambigüedades que permitieron que la certeza, la realidad y la verdad encogieran y retrocedieran frente a falsificaciones deliberadas.

Por su parte, al favorecer la posverdad en el discurso histórico, la monarquía española cavaba su propia tumba al otro lado del Atlántico: en 1764 el jesuita Servando Teresa de Mier leía en México un sermón en que demostraba que los aztecas eran cristianos mucho antes de la llegada de los españoles, con lo cual la conquista española del Nuevo Mundo carecía de cualquier justificación de corte religioso o moral (Choza, 2010: 207-208). Y a ambos lados del océano se palpaba ya una tensión creciente entre la corona y cuantos se sentían cada vez más decepcionados por las múltiples restricciones que imponía su “despotismo ilustrado”.

En 1808 Napoleón invade España y la guerra resultante deviene el punto de inflexión para tratar de trascender los límites impuestos por la ideología política reinante y para explorar una

nueva cultura, una cultura política liberal. Sin embargo, en lo tocante a historiografía el siglo XIX no iba a mostrar un rostro demasiado diferente: bajo nuevas circunstancias y coordenadas culturales e ideológicas, la posverdad continuaría siendo la regla. Pese a los esfuerzos de generaciones de individuos comprometidos con la verdad, pese al imperio de la ley y las exigencias sociales, el pasado —y por tanto el presente y el futuro— de España no habían dejado de ser el campo de batalla de relatos que despreciaban casi toda prueba, casi cualquier fuente documental válida, casi todo contraste con la realidad, y tanto el mito de Tubal como las tradiciones jacobeanas lograrán perpetuarse en el tiempo, hasta mediados del siglo XX en el discurso e interpretación historiográficos (Ballester 236-241; Ruiz de Assín, 2017: 92-93), quién sabe hasta cuándo en el imaginario colectivo.

**El presente artículo forma parte de un proyecto de estudio más amplio y en proceso sobre la historia antigua de España, compuesto hasta la fecha por los siguientes escritos: Roberto Rodríguez Milán (2020). La Península Ibérica en la Protoshistoria. Notas introductorias [Teaching Document]. Disponible en: DOI: 10.13140/RG.2.2.24100.91522; R. Rodríguez Milán (2020). El cristianismo en la Hispania antigua: Un esquema cronológico [Teaching Document]. Disponible en: DOI: 10.13140/RG.2.1.1954.6642; y R. Rodríguez Milán (2020). Noah's Grandson and St. James: Rewriting the Past in Eighteenth-Century Spain. The European Legacy. Disponible en: DOI: 10.1080/10848770.2020.1758414.*

BIBLIOGRAFÍA:

BALLESTER RODRÍGUEZ, Mateo (2013). La estirpe de Tubal: relato bíblico e identidad nacional en España. *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 29, 219-246. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4495730> [Última consulta: 23/07/2020].

BLANCHARD, Daniel (2014). Américo Castro, Saint James, and Spain: the History of a Belief. *University Honors Theses*. Paper 80. Disponible en: <https://doi.org/10.15760/honors.57> [Última consulta: 23/07/2020].

CABALLERO LÓPEZ, José Antonio (2007-8). El mito y la historia crítica o Mayanas contra F.J. de la Huerta. *Cuadernos de investigación filológica*, 33-34, 55-72. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3393489> [Última consulta: 16/02/2016].

CHOZA, Jacinto & PONCE-ORTIZ, Esteban (2010). *Breve historia cultural de los mundos hispánicos (La hispanidad como encuentro de culturas)*. Madrid: Plaza y Valdés.

DUPRÉ, Louis (2004). *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*. New Haven; London: Yale University Press. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1npfbd.4> [Última consulta: 27/04/2020].

FALQUE REY, Emma (2002). El llamado *Privilegio de los Votos*, fuente del *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy. *Habis*, 33, 573-577. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=625687> [Última consulta: 16/02/2016].

FERNÁNDEZ UBIÑA, José (2007). Los orígenes del cristianismo hispano: Algunas claves sociológicas. *Hispania sacra*, 59, 120, 427-458.

FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2005). Santiago Matamoros en la historiografía hispanomedieval: origen y desarrollo de un mito nacional. *Medievalismo*, 15, 139-174. Disponible en: <http://revistas.um.es/medievalismo/article/view/51101/49231> [Última consulta: 16/02/2016].

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1994). La manipulación de la memoria histórica en el nacionalismo español. *Manuscripts: Revista d'història moderna*, 12, 175-181. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=108212> [Última consulta: 27/04/2020].

GÓMEZ MARTOS, Francisco (2014). Juan de Mariana y la historiografía ilustrada. Un debate a propósito de los falsos cronicones. *Cabeza Encantada, Humanism e-review*, 22 p. Disponible en: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/humanismoyhumanistas/cabeza-encantada> [Última consulta: 27/04/2020].

KAGAN, Richard L. (2009). *Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Baltimore: JHU Press.

KIVISTÖ, Sari (2015). Crime and its Punishment: Alfonso Ceccarelli's False Chronicles. *COLLEGIUM: Studies across disciplines in the humanities and social sciences*, 17, 148-175. Disponible en: <https://researchportal.helsinki.fi/en/publications/crime-and-its-punishment-alfonso-ceccarellis-false-chronicles> [Última consulta: 27/04/2020].

LINARES, Lidwine (2006). Leyenda y figura de Santiago en dos hagiografías de principios del siglo XVII: Mauro Castellá Ferrer y Hernando Ojea Gallego y sus Historias del Apóstol Santiago. *Méridiennes*. Disponible en: <HAL Id: halshs-00084008> [Última consulta: 27/04/2020].

LOUZAO VILLAR, Joseba (2015). El síndrome de Jerusalén: ¿Los vascos y la religión?. In Fernando Molina APARICIO & José Antonio PÉREZ (eds.), *El peso de la identidad: Mitos y ritos de la historia vasca* (pp. 81-107). Madrid: Marcial Pons Historia – Instituto de Historia Social Valentín de Foronda.

MARCOS SÁNCHEZ, María del Mar (2008). La Iglesia y el fin de la Hispania romana. In Jaime ALVAR EZQUERRA (dir.), *Entre fenicios y visigodos: La historia antigua de la Península Ibérica* (pp. 615-633). Madrid: La Esfera de los Libros.

MARTÍNEZ MAZA, Clelia (2008). La cristianización de Hispania. In Jaime ALVAR EZQUERRA (dir.), *Entre fenicios y visigodos: La historia antigua de la Península Ibérica* (pp. 541-564). Madrid: La Esfera de los Libros.

MESTRE SANCHÍS, Antonio (2001). Caracteres específicos de la Ilustración española. In Carlo FANTAPPIÈ et al. (eds.), *Ilustración europea* (pp. 49-74). Valencia: Real Sociedad Económica de Amigos del País. Disponible en: <https://www.uv.es/rseapv/Publicaciones/Documentos/20010501-IlustracionEuropea/LA%20ILUSTRACION%20EUROPEA.pdf> [Última consulta: 27/04/2020].

ORLANDIS ROVIRA, José (1962). Problemas canónicos en torno a la conversión de los visigodos al catolicismo. *Anuario de historia del derecho español*, 32, 301-322. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2050298> [Última consulta: 27/04/2020].

ORLANDIS ROVIRA, José (1990). Algunas consideraciones en torno a los orígenes cristianos de España. *Antigüedad y cristianismo*, 7, 63-71.

ORLANDIS ROVIRA, José (2000). La doble conversión religiosa de los pueblos germánicos (siglos IV al VIII). *Anuario de historia de la Iglesia*, 9, 69-84. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=244443> [Última consulta: 27/04/2020].

PÉREZ, Joseph (2001). *Historia de España*. Barcelona: Crítica.

RUIZ DE ASSÍN, Diego Marín (2017). Los falsos cronicones en la historiografía murciana de los siglos XVII y XVIII. *Murgetana*, 136, 85-114. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5918193> [Última consulta: 20/07/2018].

RUIZ GARCÍA, Elisa (2007). Las ciencias históricas y la Ilustración española: el entramado erudito. In Juan Carlos GALENDE DÍAZ & Javier de SANTIAGO

FERNÁNDEZ (dirs.), *VI Jornadas Científicas sobre Documentación Borbónica en España y América (1700–1868)* (pp. 323-378). Madrid: UCM. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-12%20ciencias.pdf> [Última consulta: 04/08/2020].

SOTOMAYOR MURO, Manuel (1981). Cristianismo primitivo y paganismo romano en Hispania. *Memorias de Historia Antigua*, 5, 173-186. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=46028> [Última consulta: 27/03/2015].

WULFF ALONSO, Fernando (2003). *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*. Barcelona: Crítica.

La contemporanéité du mythe des Labdacides dans la pièce *Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* de Wajdi Mouawad

The Challenges of the Modern Era in Rewriting the Myth of
the Labdacids in the Play *Ni le soleil ni la mort ne peuvent
se regarder en face* by Wajdi Mouawad

DORA LEONTARIDOU
Université Ouverte Hellénique

Mots-clés

théâtre français ;
théâtre du XXI^e
siècle ; réécriture ;
mythe ; Œdipe ;
Labdacides.

L'article étudie les enjeux qui découlent de la réécriture du mythe des Labdacides chez Mouawad. La pièce est rénovatrice, car elle sort des sentiers battus tracés par les tragédies grecques d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, qui fonctionnent comme hypotextes, pour les réécritures des temps modernes. En revanche, la réécriture de Mouawad puise dans d'autres sources antiques, pour raconter les événements mythiques qui sont supposés s'être déroulés avant la séquence d'Œdipe, qui constitue l'épisode final et celui qui est le plus tragique du mythe. La pièce est articulée en vingt-deux séquences, et elle a la forme d'un récit, parfois poétique. La réécriture introduit des thèmes nouveaux ou met en exergue des thèmes latents dans les hypotextes antiques, et les met en valeur. L'intérêt réside dans le fait qu'au cours de cette histoire, sont introduits des enjeux contemporains, comme le thème du réfugié, de l'étranger, et de la condition humaine portant une valeur omnitemporelle. Le résultat final de la réécriture traite de ces enjeux cruciaux de notre ère.

Keywords

French theater;
21st century
theater; rewriting;
myth; Oedipus;
Labdacids.

The article deals with the rewriting of the Labdacid myth by Wajdi Mouawad. The play *Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* is innovative in relation to the other rewritings of the same myth in the the 21st century French and French-language theater, which drew their inspiration from the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides. By comparison, Wajdi Mouawad's dramatic text draws from other ancient sources that recount the beginning of the myth and the events that led to the well-known final Oedipus episode. The play consists of twenty-two narrative (sometimes with a poetic touch) episodes. In the rewriting process, new themes are introduced and latent themes are highlighted; among them, contemporary issues and types: the human condition, the foreigner, the refugee, approached through the narration of the mythical events.

Le mythe des Labdacides

Le mythe de Labdacides est surtout connu de nos jours par les tragédies grecques. *Œdipe roi* de Sophocle traite de la révélation de l'inceste entre Œdipe et sa mère Jocaste, ainsi que du meurtre de son père Laïos, qu'il avait commis sans le savoir. Après ces révélations atroces, Œdipe se crève les yeux par la broche de Jocaste – pendue dans l'intervalle – et il prend la route de l'exil. La tragédie *Œdipe à Colone*, également de Sophocle, traite des événements de son exil et de son retour final à Thèbes, suite à un oracle. La tragédie *Sept contre Thèbes* d'Eschyle traite de la querelle de deux fils d'Œdipe – Étéocle et Polynice –, successeurs de son trône, qui à la fin s'entretuent. Après l'exil d'Œdipe, ses fils restent à Thèbes comme successeurs du trône. Les deux frères font un accord entre eux, pour un règne tournant. Pendant la première année, Polynice règne sur la ville. La deuxième année, Étéocle prend le pouvoir. Or, après la fin de son an de règne, Étéocle refuse de remettre le pouvoir à Polynice. Polynice décide donc de récupérer le trône par la force. Il monte pour cette raison une armée composée de sept chefs, un pour chaque porte de Thèbes. Cette tragédie d'Eschyle traite des sujets de la justice et de la responsabilité du roi sur le sort des habitants de son royaume. La tragédie *Phéniciennes* d'Euripide traite du même sujet. Il s'agit de l'effort de Jocaste, qui – contrairement à la version de Sophocle –, dans cette tragédie est présentée vivante, pour empêcher la guerre entre ses deux fils. L'idée centrale est le désastre qu'un conflit civil peut apporter à la patrie. La tragédie *Antigone* de Sophocle traite de la décision d'Antigone d'ensevelir Polynice, à l'encontre de l'ordre du nouveau roi des Thèbes, Créon, son oncle. Créon veut punir ainsi Polynice, qui a levé une armée contre sa propre ville. Antigone transgresse l'ordre de Créon en invoquant la loi divine des rites funèbres. La mort est sa punition. L'idée majeure de cette tragédie est la nécessité des rites funèbres pour tous les morts, quel que soit leur crime.

Outre ces sources majeures, le mythe surgissait aussi chez Hésiode, Homère, etc. Également dans le monde antique existaient deux épopées sur ce sujet, datées du VIII^e siècle avant notre ère. Mais malheureusement, il n'en reste que quelques fragments. *L'Œdipodie* et la *Thébaïde*, qui racontait la guerre fratricide entre Étéocle et Polynice. Le mythe connaît également une longue fortune dans le monde latin, et ensuite dans le théâtre des temps modernes.

Durant le XXI^e siècle, plusieurs auteurs ont revisité ce mythe, et ont composé des réécritures. Nous mentionnons, à titre indicatif, *Mes Œdipe* de Jacqueline Harpman, les pièces *Jocaste Reine* de Nancy Huston, et *Sous l'ail d'Œdipe* de Joël Jouanneau. Ces œuvres sont surtout inspirées des tragédies *Œdipe roi*, *Antigone*, et *Œdipe à Colone*¹.

Le mythe chez Mouawad ; les enjeux de la réécriture

Quand Mouawad a approché le mythe dans l'intention d'en composer une réécriture « globale », il s'est trouvé face au problème des hypotextes antiques qui proviennent des trois auteurs différents (Eschyle, Sophocle et Euripide) qui, dans leurs textes, expriment différentes conceptions sur des sujets majeurs, comme le destin, les dieux, le tragique, la condition humaine. Mouawad explique ce problème dans l'introduction de son livre :

La difficulté première face à cette entreprise résidait d'abord dans la multiplicité des écritures et la différence de concevoir le théâtre chez chacun des trois auteurs. [...] Aussi, cette difficulté n'était rien face à l'impossibilité qui s'est dressée violemment devant nous dès l'instant où l'on a commencé à considérer le rapport que chacun de ces génies entretenait

¹ Sur ce sujet voir (entre autres) Leontaridou (2013 et 2016).

avec les dieux. Entre l'époque d'Eschyle et celle d'Euripide, il y a un déplacement qui crée une désillusion. Si pour le premier il faut toujours obéir aux dieux, pour le second ceux-là, s'ils existent se moquent de nous. Sophocle entretenant, à mon sens, la position la plus profondément complexe, va du doute à la conviction, de l'aveuglement à l'égarement. Cette différence fondamentale du rapport au divin empêchait toute jonction entre les pièces écrites par l'un et par l'autre. La narration à la limite, si elle pouvait faire tenir le fil de l'histoire entre *Œdipe Roi* de Sophocle, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *l'Antigone* de Sophocle, s'écroule dès lors que les questions fondamentales sont posées. Chez Sophocle, la notion de la « révélation » fonctionne comme un acte explosif : l'instant où Œdipe voit la vérité est de même teneur que celui où Créon devine la mort de son fils. Chez Euripide, point de révélation, mais la fange humaine dans ses larmes et ses beautés, le cynisme des dieux, leurs rires culminant avec l'instant le plus douloureux des hommes. Quant à Eschyle, il est toujours, comme le dit magnifiquement Victor Hugo, cet instant où l'on croit « voir un froncement de sourcil au-dessus du soleil ». Ainsi donc, avant même de se poser la question des chœurs et celle des mouvements poétiques liés au rythme si différents des trois écritures, le projet devenait, au fil des jours et des conversations, impossible. (2008, s. p.)

Face à ces obstacles, Mouawad opte pour un récit des événements mythiques qui ont précédé l'épisode d'Œdipe. Car Œdipe est la victime des actes de ses ancêtres. Mouawad prend le fil du récit depuis le début. Premièrement est placé le rapt d'Europe par Zeus. Europe était une princesse phénicienne, fille du roi Agénor de Tyr, et de Téléphassa. Zeus tombe amoureux d'elle et l'enlève. Son frère, Cadmos, part à sa recherche. Dans sa quête, il arrive en Grèce, où, suivant l'oracle de Delphes, il trouve un lieu indiqué par une génisse, et il fonde Thèbes, la ville à sept portes. La déesse Athéna lui octroie le royaume, et Zeus lui donne Harmonie comme épouse. Tous les dieux viennent à leur mariage. Cinq enfants sont nés de leur union : quatre filles, Ino, Sémélé, Autonoe et Agavé, et un fils, Polydore. Polydore a eu un seul fils, Labdacos, père du fameux Laïos, qui fut le père d'Œdipe. Or Laïos, chassé du trône de Thèbes, trouve refuge au royaume de Pélopes. Ce dernier lui confie son fils bien-aimé, Chrysippe, qu'il a eu de sa première femme. Laïos s'éprend du jeune homme et le viole. L'adolescent, accablé par la honte, se donne la mort. Pélopes jette sur Laïos la malédiction qui entraîne les événements du mythe d'Œdipe.

Ces événements antérieurs au mythe d'Œdipe, constituent une *continuation analeptique*, selon la terminologie de Genette « chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu » (1982 : 242). En outre, quelques séquences de la pièce, racontent des épisodes du mythe, qui sont d'habitude passés très succinctement, si non totalement omis. À titre d'exemple nous mentionnons l'épisode où le serviteur de Laïos suivant les ordres de son roi, tente d'exposer Œdipe étant nouveau-né, mais le berger le sauve. Le texte prévoit une scène entière entre les deux hommes. De même, quand le jeune Œdipe, qui vit dans la cour de Corinthe comme le fils du roi Polybe et de la reine Mérope, écoute une rumeur disant qu'il n'est pas le vrai fils du roi, discute son anxiété avec son ami Héléos. Cette scène intervient entre l'épisode de la rumeur et le départ d'Œdipe. Ces scènes, constituent des *continuations elliptiques*. Une *continuation elliptique* est « chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane (242).

Dans sa pièce les épisodes mythiques sont racontés sous forme de récit poétique. En fait, la pièce n'est pas composée autour d'un noyau tragique, conduisant à un dénouement. Au contraire, elle est articulée linéairement en vingt-deux séquences avec un titre distinct, dont quelques-unes portent un certain noyau tragique et une intrigue rudimentaire.

Ce qui suscite l'intérêt de cette réécriture est le fait qu'en composant cette pièce, puisant dans les matrices antiques, Mouawad enrichit le mythe avec des enjeux contemporains. Parmi les thèmes de grande actualité qui surgissent dans le texte on compte : les fondements de l'Europe, le réfugié et le migrant, l'humanisation du héros tragique et la condition humaine.

Le thème de l'Europe

En invoquant cet ancien mythe, Mouawad rappelle les fondements de l'Europe. Le mythe d'Europe est un mythe grec. Toutefois, la princesse éponyme vient de Phénicie, elle est donc une « étrangère » par rapport aux gens qui vivent sur ce continent. Or, c'est elle qui donne finalement son nom à tout le continent. Elle constitue, par conséquent, un cas flagrant où la venue de l'« étranger », de l'autre, enrichit la terre d'accueil. Ce concept est renforcé dans le déroulement de la pièce par les épisodes qui suivent. La quête d'Europe par son frère Cadmos devient le pivot de l'action lors de premières séquences de la pièce. Cadmos arrive en Grèce pour rechercher sa sœur. Il devient, suite à un oracle des Delphes et à la volonté de la déesse Athéna, le fondateur d'une ville, dans le pays d'accueil. Il tient alors, lui aussi, une fonction d'enrichissement de la terre d'accueil. Cadmos, dans la pièce, est présenté également en deux états : du réfugié ou exilé et de l'étranger.

Le réfugié, le migrant et l'exilé

Cadmos se trouve dans l'obligation de quitter son pays natal, selon le mythe, pour récupérer sa sœur. Cette situation le place dans le rang du réfugié, de l'homme qui ne quitte pas son pays de sa propre volonté, mais qui se trouve dans l'obligation de le faire. Selon la définition du dictionnaire *Larousse* en ligne, un réfugié est une « personne ayant quitté son pays d'origine pour des raisons politiques, religieuses ou raciales, et ne bénéficiant pas, dans le pays où elle réside, du même statut que les populations autochtones, dont elle n'a pas acquis la nationalité ». Également, dans le *Trésor de la langue française*, dictionnaire informatisé, un réfugié est une personne qui « a trouvé refuge hors de sa région, de son pays d'origine dans lequel il était menacé (par une catastrophe naturelle, une guerre, des persécutions politiques, raciales, etc. ». De plus, dans le même dictionnaire, la définition du terme « exilé » est la suivante : « Qui, volontairement ou non, a quitté sa patrie ». Également, le dictionnaire *Larousse* donne au terme la définition suivante : « Se dit de quelqu'un qui est condamné à l'exil ou qui vit en exil ; banni ». Quant au terme « migration », le dictionnaire *Larousse* donne la définition suivante : « Déplacement volontaire d'individus ou de populations d'un pays dans un autre ou d'une région dans une autre, pour des raisons économiques, politiques ou culturelles ». De même, le *Trésor* prévoit pour le migrant une définition qui met en avant le travail. Un migrant est un « individu travaillant dans un pays autre que le sien ».

À partir de ces définitions, il est évident que le personnage de Cadmos se trouve en un état- limite pour être nommé « réfugié », au sens propre du terme. De plus, il ne peut pas être qualifié d'« exilé », puisqu'il pourrait toujours revenir dans son pays, où il n'est ni menacé, ni indésirable. Dans la pièce, il est plutôt mentionné comme exilé. Pourtant, les syntagmes choisis pour décrire sa situation le lient directement à la situation du réfugié. Dans le dialogue de Cadmos avec Athéna – parue dans le texte avec son appellation Pallas – qui lui a accordé, selon le mythe, le royaume de Thèbes, la déesse le nomme « premier homme à être parti », et lui dit :

PALLAS. Cadmos sans rien dans les mains
Ecoute la voix qui te parle

Ne t'inquiète plus pour ta sœur
 Poursuis ta route
 Oublie ton rivage
 Long temps est passé depuis ton départ.
 Achevée l'insouciance de l'enfance !
 Les visages familiers
 Morts ils sont morts
 Noyée la langue de tes ancêtres
 Noyée ta mémoire
 Oubliées les ruelles secrètes de ta ville.
 Premier homme à être parti.
 Après toi d'autres partiront
 Cohorte des fugitifs.
 Étranger sur les routes
 Étranger en ton pays.
 Exilé des exilés. (Mouawad, 2008 : 33)

Dans ce passage, outre le sort de Cadmos, est clairement exprimée la condition du réfugié, qui laisse derrière lui ses compatriotes, sa langue, son endroit natal (« Les visages familiers », « Noyée la langue de tes ancêtres/Noyée ta mémoire »). De même, le participe « noyé » – présent à deux reprises dans le passage – renvoie au thème des réfugiés de nos jours, et éventuellement à leurs naufrages fréquents. De même, le syntagme « cohorte des fugitifs » implique par le nombre plutôt la condition des réfugiés, qui d'habitude abandonnent en nombre leur pays, et non celle de l'exilé qui semble être un chemin et une situation plutôt solitaire.

Le passage suivant aussi se réfère à la condition de l'homme qui se trouve dans la nécessité de quitter sa patrie.

Je quitterai la mer
 Je quitterai ma terre
 Je quitterai ma langue ;
 Je partirai à pied
 Je partirai sans armes
 Je partirai comme un voleur ;
 Je marcherai sans cesse ;
 Je dormirai sur le pas des maisons ;
 Je mangerai les bourgeons des arbres ;
 Je chercherai partout. (26)

Le passage ci-dessus résume en très peu des mots – très poétiques d'ailleurs – les difficultés : « Je partirai à pied /Je marcherai sans cesse/Je dormirai sur le pas des maisons/Je mangerai les bourgeons des arbres ») et le risque (« Je partirai sans armes/Je partirai comme un voleur ») du chemin d'un réfugié.

Le thème de l'exilé revient à plusieurs reprises dans le texte. Quand Labdacos meurt, son fils Laïos n'a qu'un an. Quand il grandit, le nouveau roi, Lycos, l'expulse de Thèbes. Laïos,

obligé de partir, devient donc un exilé. La description de ce statut est citée dans le texte, comme le montre aussi le passage suivant :

LAIOS. Je ne signifierai plus rien loin de ma patrie.
LYCOS. Tu ne devras rien signifier !
Tout taire
Tout cacher
Sur les routes barbares
Quand on te demandera ta source
Tu viens d'un pays où l'Étranger est roi.
Ceux qui te croiront seront tes amis
Si on te demande ce que tu recherches
Tu es parti à la recherche d'Europe
On te dira alors qu'Europe est morte
Tu n'as pourtant pas vu son cadavre.
Ceux qui te demanderont qui tu es
Tu es Laïos
Fils de Zeus
Par Agénor l'Antique
Père de Cadmos ami des oiseaux fondateur de ville
Père de Polydore
Père de Labdacos
Ton père.
LAIOS. Comment quitter la terre natale ?
LYCOS. Ce que l'on quitte on le recherche aussitôt
Parfum de figuiers
Enfance décimée.
LAIOS. Ou aller ?
LYCOS. Ton ombre toujours derrière toi. (48)

De même, reviennent dans le texte les conditions de la fuite. Laïos raconte sa situation :
Laïos commence à courir.
LAIOS. Je quitte ma patrie à la force de mes hanches
J'entends les cris de ma cité
Ses pleurs et sa terreur.
Le sang qui coule est autant de secondes pour sauver ma vie.
Rage et enrage contre la mort de la lumière.
Pied gauche et pied droit
Dans un instant d'envol
En ciseaux dans le ciel
Dans la course de la violence !
Arrachement arrachement
Catastrophe catastrophe
Sois sage et sauvage
Parle parle
Ânonne

Dans la respiration hoquetante du malheur
 La puissance de la vie qui malgré tout continue et se poursuit. (49)

La condition de l'étranger

Refugié ou exilé, il est indubitablement un étranger. Cet état revient à plusieurs reprises dans le texte. Au moment du fondement du royaume de Thèbes, Cadmos, lors de son discours – disons – inaugural, pose entre autres le thème de l'étranger.

CADMOS. [...] Ecoutez ma voix :
 Sur les ruines de nos discordes
 Nous reconstruisons les lois d'un monde nouveau.
 Une ville ici s'élèvera et aura les couleurs d'un monde nouveau.
 Et parce que le mot « étranger » nous a séparés
 L'étranger dorénavant sera notre Loi.
 Cette ville aura sept portes
 Ouvertes chacune vers une des couleurs du ciel
 Et nous serons ainsi tournés
 Le jour et la nuit durant
 Vers les mouvements de ce qui est autre et différent
 Du ponant jusqu'au couchant
 Nous resterons attentifs à la marche légère
 De celui qui avance avec inquiétude
 Parce que de chez lui
 Depuis longtemps il est parti.
 Nous peuplerons notre monde
 Les étrangers s'uniront aux natifs du pays
 Et les natifs du pays accueilleront encore les étrangers
 Car chacun se souviendra de son père
 De sa mère
 Et se dira
 Eux aussi un jour marchèrent pleins d'effroi.
 Dans les nuits profondes
 Craignant l'exil à jamais. (43-44)

Son discours porte sur l'idéal de la coexistence paisible des hommes. Il évoque les points communs, le sort des humains ainsi qu'il est indiqué (entre autres) dans le passage suivant :

Je vous parle en me souvenant des rivages de mon pays.
 Nous ne sommes pas du même sang
 Pourtant nous avons porté ensemble le deuil de nos morts
 Nous les avons ensevelis
 Et ceux qui ont guerroyé hier
 Ont pleuré ensemble soixante-dix jours durant
 Et vous qui avez haï à cause du mot « étranger »
 Voilà que vous faites de l'étranger
 Votre roi

Pour cela je vous invite à la joie. (44)

En plus, selon Lucien de Samostace, Cadmos est celui qui a apporté l'alphabet phénicien en Grèce (Chambry et al., 2015 : 167). L'alphabet phénicien a constitué la base pour l'alphabet grec, conçu plus tard, au VI^e siècle avant notre ère, en Ionie (Brisson, 1996 : 13-18). Le thème de l'apport de l'alphabet par l'étranger est également évoqué dans la pièce. Continuant son discours, Cadmos dit :

CADMOS [...]. Mais personne ne pourra effacer ce que je vous offre ici.
 Ce cadeau que je lance au milieu de vous
 Don parmi les dons.
 Trente formes sculptées dans le bois de mon pays.
 Pays des cèdres
 Trente formes différentes correspondant chacune a un son
 Chacune a un vocable.
 Trente pattes de mouches
 Que vous apprendrez chacun ici à reproduire
 A prononcer et à répéter
 A déchiffrer et à réciter
 A comprendre et à aimer
 Et à transmettre
 Générations après génération.
 Voici les trente lettres de l'alphabet.
 Lumière des lumières
 Chacun saura contempler dans ces formes noires
 Les vestiges les plus profonds de ses rêves
 De ses désirs.
 Depuis la première forme *Aleph*
 A la dernière *Ya*
 Nous sèmerons sur la terre de vos ancêtres
 Ces lettres mystérieuses
 Pour inscrire notre mémoire
 Sur la stèle du temps. (45)

La condition humaine

La condition humaine émerge dans le texte comme un sujet d'importance majeure qui unit – pour ainsi dire – les gens de toutes les époques. Dans le texte émerge pour la première fois le dialogue du serviteur de Laïos et du berger qui a sauvé finalement Œdipe en tant que nouveau-né. L'oracle de Delphes avait dit à Laïos que, si jamais il avait un fils, celui-ci le tuerait. Laïos donc décide d'exposer Œdipe. Le serviteur donne le nouveau-né au berger pour l'exposer. Or, ce dernier refuse de le tuer, et propose de le donner au roi de Corinthe Polybe, qui n'avait pas eu d'enfants. Les deux hommes discutent, et leur dialogue voit le jour. Les hypotextes antiques ne prévoient pas le dialogue entre les deux hommes. Ce qui intéresse à l'époque est le discours du roi, ou du héros. La voix du petit peuple ne fait pas partie du texte. Dans la réécriture, les deux hommes ont un dialogue où le berger exprime sa pitié pour le bébé, et le serviteur ses réticences :

BERGER. Comment continuer
 Quand cette voix se sera éteinte !
 Quelle conscience encore pour toi
 Comme pour moi ?
 Ecoute :
 Je suis de la maison de Polybe et Mérope
 Qui règnent sur Corinthe.
 Ils sont bons et justes
 Mais leur peine est profonde :
 Aucun enfant pour égayer leur foyer.
 Confie-moi celui qui meurt ;
 Il grandira dans une cité éloignée.
 A la maison de Thèbes tu diras :
 « L'enfant perdu est mort. »
 A la maison de Corinthe je dirai :
 « L'enfant trouvé est vivant. »
 SERVITEUR. Tout me dit de te fuir !
 Tout me dit : « Catastrophe ! » (91)

La vie humaine tient une grande importance pour le berger, qui ne peut pas tuer Œdipe. Il ne s'agit pas d'une décision facile, puisque le roi avait ordonné sa mort. C'est une transgression de l'ordre royal, c'est pour cela que le serviteur est présenté comme réticent.

Le texte focalise, à plusieurs reprises, sur l'homme et la condition humaine. A titre d'exemple, nous mentionnons le discours de la déesse Athéna (Pallas) à Cadmos :

PALLAS. Cadmos ne te trompe pas
 Les hommes toujours veulent le bonheur
 Mais dans la route minutieuse qu'ils tentent de suivre
 Une erreur se glisse
 Toujours la même
 Et ils terminent dans le sang
 Et toujours ils se relèvent de leur chute
 Et reconstruisent
 Tentant de retrouver dans le trajet
 L'erreur initiale
 Mais mystère des mystères
 L'erreur les précipite encore. (35)

Dans ce passage, qui se réfère vaguement au point de départ du mythe, le lecteur (ou le spectateur) peut recevoir aussi le sens d'une allure psychanalytique. L'« erreur initiale » qui « les précipite encore » pourrait être un évènement traumatique qui régit la trame de la vie d'un homme, survenu pendant l'enfance, demeurant non résolu.

Toutes ces analyses montrent bien que la réécriture a introduit dans le contenu mythique quelques-uns des enjeux actuels de notre temps. Le choix des épisodes mythiques offre

d'ailleurs cette possibilité. Les thèmes du réfugié ou du migrant, de l'exilé, de l'étranger font surface à plusieurs reprises dans le texte, et mettent le doigt sur un des problèmes sociaux brûlants de nos jours. L'étranger est celui qui enrichit la terre d'accueil. La princesse phénicienne Europe donne son nom au continent. Cadmos, son frère, fonde la ville de Thèbes et apporte l'alphabet phénicien aux Grecs. La figure de l'étranger est mise alors en valeur. De plus, sont évoquées les conditions de vie des gens qui sont obligés de fuir leur pays, des réfugiés. Le masque théâtral du mythe permet au spectateur de reconsidérer ces sujets, dans la distance que le contenu mythique offre. De même, on pourrait dire que ces sujets constituent des préoccupations humaines à tous les temps. Cette constatation conduit à admettre qu'il y a des sujets qui caractérisent la condition humaine, dans toutes les époques, ils sont donc omnitemporels. La réécriture, par les rénovations qu'elle a introduites, l'a bien montré.

BIBLIOGRAPHIE :

BRISSON, Luc (1996). *Introduction à la philosophie du mythe*, coll. « Essais d'art et de philosophie ». Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

CHAMBRY, Émile et al., (2015). *Lucien de Samosate : Œuvres complètes*. Traduction du grec ancien par Émile CHAMBRY. Coll. « Bouquins ». Paris : Éditions Robert Laffont.

ESCHYLE (1997). *Les Sept contre Thèbes*. Traduction par Paul MAZON, introduction et notes de Jean Alaux. Coll. « Classiques en poche ». Paris : Les Belles Lettres.

EURIPIDE (2002). *Les Phéniciennes*. Texte établi et traduit par Henri Gregoire, Louis Meridier et Fernand Chapouthier, 5^e tirage. Paris : Les Belles Lettres.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

HARPMAN, Jacqueline (2006). *Mes Œdipe*. Bruxelles : Le Grand Miroir.

HUSTON, Nancy (2009). *Jocaste Reine*. Paris : Actes Sud.

JOUANNEAU, Joël (2009). *Sous l'œil d'Œdipe*. Paris : Actes Sud.

LEONTARIDOU, Dora (2013). L'intertextualité comme acte critique : Le mythe d'Œdipe dans le théâtre français et francophone du XXI^e siècle. *Ecriture et invention, actes de la Journée d'étude* (pp. 133-142). Athènes : Aigokeros.

LEONTARIDOU, Dora (2016). Réécritures des mythes par Michèle Fabien. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire / Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis*, 94, 737-754.

MOUAWAD, Wajdi (2008). *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*. Paris : Actes Sud.

SOPHOCLE (2002). *Tragédies t.1 Antigone*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, (7^e éd. revue et corrigée par Jean Irigoin, 1994), 2^e tirage. Paris : Les Belles Lettres.

SOPHOCLE (2009). *Tragédies t.III, Œdipe à Colone*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, (5^e tirage revu et corrigé par Jean Irigoin, 1999), 7^e tirage. Paris : Les Belles Lettres.

SOPHOCLE (2009). *Tragédies t. II, Oedipe Roi*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, (8^e tirage revu et corrigé par Jean Irigoin, 1994), 12^e tirage. Paris : Les Belles Lettres.

Deianira senza dolo. Pierre Frayssinet e Michèle Fabien riscrivono le *Trachinie*

Deianira Without Deceit. Pierre Frayssinet and Michèle Fabien Rewrite the *Trachiniae*

BENEDETTA DE BONIS

Università di Bologna

Parole-chiave

riscrittura;
Sofocle;
Trachinie; Pierre
Frayssinet;
Michèle Fabien;
Deianira; Eracle.

Oggetto di questo contributo sono le riscritture teatrali delle *Trachinie* di Sofocle svolte dal francese Pierre Frayssinet (1926) e dalla belga Michèle Fabien (1995). Entrambe intitolate *Déjanire*, esse rielaborano il mito dell'uccisione di Eracle da parte di Deianira mediante un chitone avvelenato, decentrando il punto di vista sulla protagonista femminile. L'esame delle riscritture moderne è condotto attraverso l'analisi del personaggio di Deianira e dei ruoli da lei assunti nel corso del dramma: la sposa, la rivale, la maga e l'assassina. Dall'indagine comparata delle opere novecentesche in relazione al loro ipotesto emerge che gli autori moderni rileggono Sofocle alla luce della psicanalisi, che li spinge a portare in scena il dissidio, all'interno di Deianira, tra la ragione e l'istinto, tra l'indulgenza nei confronti di Eracle e della sua concubina e il desiderio di vendetta in seguito al tradimento. Così, l'ingenua e rassegnata Deianira di Sofocle diventa una donna che, pur commettendo il delitto senza dolo, dunque senza una volontà cosciente e fraudolenta di uccidere il marito, è animata, nell'inconscio, da una forte pulsione aggressiva nel momento in cui ricorre alla magia per riavere Eracle, che, in cuor suo, sa che non potrà tornare da lei che morto.

Keywords

rewriting;
Sophocles;
Trachiniae; Pierre
Frayssinet;
Michèle Fabien;
Deianira;
Heracles.

This article deals with the theatrical rewritings of Sophocles' *Trachiniae* made by the French Pierre Frayssinet (1926) and the Belgian Michèle Fabien (1995). Both entitled *Déjanire*, these texts reinterpret the myth of Deianira's killing of Heracles by means of a poisoned chiton, decentralizing the point of view on the female main character. The examination of the modern rewritings is made through the analysis of the figure of Deianira and the roles she plays during the drama: the wife, the rival, the sorceress, and the killer. The comparison between nineteenth century works and their hypotext shows that modern authors reinterpretate Sophocles through psychoanalysis. They put on the stage the struggle, inside Deianira, between reason and instinct, between the indulgence towards Heracles and his concubine and the desire of revenge after his betrayal. In this way, Sophocles' naive and resigned Deianira becomes a woman who commits a crime without deceit, therefore without a conscient and fraudulent will to kill her husband, but she is prompted, in her unconscious mind, by a strong aggressive drive when she uses magic to regain Heracles, which she knows, deep in her heart, will come back to her dead.

“Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire” (Calvino, 1991: 7). Questa è una delle risposte che Italo Calvino, in un fortunato saggio pubblicato postumo, dà alla complessa questione del “perché leggere i classici”. Se si segue la pista d’indagine aperta dallo scrittore italiano, si troverà nelle *Trachinie* di Sofocle un’opera capace di valicare le frontiere dell’Atene periclea, per parlare al presente della sofferenza che porta con sé l’esperienza amorosa, di cui si indagano i risvolti del tradimento, della gelosia e della durata.

Soggetto delle *Trachinie* è il destino unico e condiviso di un uomo e una donna, che il Coro di fanciulle di Trachis, da cui la tragedia trae il titolo, provvede a collegare (Bowra, 1947: 116). In esse, Deianira attende il ritorno di Eracle dalla sua ultima fatica; nota, nel corteo di prigioniere inviatole dal marito, Iole, figlia del re di Ecalia, distrutta a causa del rifiuto della fanciulla all’eroe. La pietà iniziale per la prigioniera è sopraffatta dalla paura di perdere Eracle. Nella speranza di riconquistare il coniuge, Deianira gli invia una tunica trattata con il sangue del centauro Nesso, da lui ucciso per aver tentato di oltraggiarla durante la traversata di un fiume. Una volta indossato, il chitone aderisce alla carne di Eracle, bruciandola. L’eroe accetta la propria morte ingloriosa solo nel momento in cui il figlio Illo gli rivela l’inganno del centauro e il suicidio della madre in seguito alla scoperta del fatale errore. Egli comprende infatti il significato delle antiche profezie: soltanto un morto potrà ucciderlo da vivo.

Oggetto di questo contributo sono due riscritture teatrali del classico sofocleo: *Déjanire* (1926) del francese Pierre Frayssinet, scrittore che ebbe in Mallarmé e La Tailhède i suoi modelli letterari (*Zyromski apud Frayssinet*, 1932: XVIII-XXVII), e *Déjanire* (1995) della belga Michèle Fabien, voce femminile del Jeune théâtre nella sua linea di ascendenza brechtiana (Ninanne, 2014). Il primo testo, in cui ogni elemento scenico concorre all’idea di “faire le réalisme, transposer” (Frayssinet, 1932: 4), si divide in tre atti, che tracciano la parabola della nascita, in Deianira, dell’illusione di felicità, del crollo di tale chimera e della catastrofe tragica che ne consegue. I tre momenti contengono rispettivamente la materia teatrale delle *Trachinie* che va dal prologo fino all’accoglienza del corteo di Ecalia da parte della regina, dalla fine del primo episodio al secondo stasimo e dal terzo episodio all’esodo. Il secondo testo, da rappresentarsi in una scenografia baroccheggiante in cui i personaggi si muovono su una scacchiera giocando d’azzardo con il destino, si divide in due parti: “Attente” e “Fins”, che corrispondono rispettivamente ai vv. 1-662 e 663-1278 dell’ipotesto. Entrambe le opere devono il loro titolo alla protagonista femminile, poiché su di lei è ricentrato il dramma sofocleo. È a partire dall’analisi di questa figura e dei ruoli da lei ricoperti – la sposa, la rivale, la maga e l’assassina – che si procederà all’indagine delle riscritture moderne della tragedia antica.

I. La sposa

Le *Trachinie* si aprono con un prologo in cui Deianira riflette sulla propria esistenza, segnata, sin dalla giovinezza, dalla paura e da un rapporto doloroso con l’altro sesso, che assume, nel momento del corteggiamento, forme ferine e mostruose:

[...] nella casa di mio padre Eneo, provai per le nozze un’angoscia tremenda [...]. Il mio pretendente era un fiume, l’Acheloo, che si presentava in tre forme diverse [...]: ora con l’aspetto di toro, ora di sinuoso e cangiante serpente, ora di uomo con la testa bovina, e dalla folta barba fluivano rivoli d’acqua sorgiva. [...] io, infelice, mi auguravo sempre di morire, prima di dovermi accostare al suo letto. (Sofocle, 1990: 73)

Il matrimonio con quello che per lei è il “migliore fra tutti gli uomini” (85), l’eroe civilizzatore e distruttore di mostri, assurge dunque a evento liberatore: “giunse, per la mia gioia, il glorioso figlio di Zeus e Alcmena, che [...] mi liberò” (73). Tuttavia, anche la vita coniugale si rivela ben presto dolorosa per Deianira, che, come un campo da seminare, attende in maniera ansiosa e passiva il proprio sposo, impegnato nel compimento delle note fatiche:

[...] dal momento in cui [...] mi unii a Eracle, sempre nutro in me una paura dopo un’altra paura, tormentandomi per lui: la notte arreca e la notte disperde l’affanno, con alterna vicenda. Abbiamo avuto dei figli; ma egli li vede una volta tanto, come un contadino che possiede un terreno fuori mano, e lo visita solo quando lo semina e quando lo miete. Questo era il destino che sospingeva l’uomo alla sua casa e sempre lontano da questa lo ricacciava. (75).

Deianira, nel suo attaccamento alla casa, è immersa in un tempo illimitato e indefinito, scandito dal simbolismo della notte che si ripiega su di sé, mentre Eracle, fin dai versi che compongono la *parados*, è associato al sole e alla luce (Segal, 1977: 107). La prima si colloca dunque nel regime notturno dell’immagine, volto a eufemizzare le valenze negative del tempo, incarnate nella tragedia dai mostri che corteggiano Deianira e sono uccisi da Eracle; il secondo, invece, trova posto nel regime diurno dell’immagine, orientato alla vittoria sul tempo mediante la trascendenza (Durand, 1969: 135-320). In modi antitetici e complementari, essi compiono dunque un tentativo, destinato al fallimento, di opporsi al potere distruttore e mortifero del tempo. La paura di Deianira sembra ridare continuamente vita ai mostri che Eracle combatte, configurandosi come una pulsione ancestrale, oltre che come una dimensione psicologica costitutiva del personaggio (Segal, 1977: 106-107). Essa è poi acuita dagli oracoli, secondo cui si approssima per Eracle l’ora fatale, che potrà coincidere con la morte o con la liberazione dagli affanni (Sofocle, 1990: 85).

Frayssinet riprende tale caratterizzazione di Deianira. Egli elimina però i riferimenti al passato doloroso della regina e al ruolo catartico che, in tale contesto, Eracle ha assunto, per ricercare la causa dell’infelicità di costei non più solo nell’assenza del marito, ma anche nella sua infedeltà, tanto che ella giunge persino a maledire il giorno delle nozze:

Hélas! Ô qu’elle soit maudite la journée
 Qu’au fils de Jupiter je me vis amenée,
 Et que me fallait-il révéler un amour
 Si d’éternels travaux devaient briser son cours!
 Amoureuse d’Hercule et de lui délaissée
 Je meurs de mon amour profondément blessée.
 [...]
 Hercule, qu’à présent ton amour infidèle
 N’est rien près de la peur d’une absence mortelle. (1932: 12-13)

Tuttavia, la regina coltiva ancora, nel suo cuore, la speranza del ritorno del marito e della felicità. Per l’autore, il Coro, che in Sofocle assolveva a molteplici funzioni – commentare l’azione, condividere i sentimenti della protagonista, dialogare con lei, fungere da raccordo tra Deianira ed Eracle –, deve portare in scena la vita inconscia dei personaggi (“le cœur [...] est à la fois le destin et leur âme inconsciente”, 4). A questo stadio della tragedia, esso richiama

Deianira a un narcisistico amore di sé, dando prova di una pulsione di vita (*eros*) orientata ad un atteggiamento costruttivo nei confronti del mondo (Freud, 1995): “Je t’aime, / [...] / Que tes bras sont beaux, ô ma reine, / De quelles belles mains chargés, / Faits pour être à de telles peines / Étrangers” (Frayssinet, 1932: 10); “Va [...] / Au plaisir [...] / Lente / À t’ouvrir” (21).

Nella *pièce* di Fabien, il ritratto di Deianira, che si logora in un’autodistruttiva attesa del coniuge, non emerge più dalle parole del personaggio stesso, ma è svolto, in un dialogo d’apertura avente le stesse funzioni del prologo antico, da un Centauro e un’Imbalsamatrice:

LE CENTAURE. [...] Cet air fétide! Cela pue comme la haine! [...] Et pourtant, elle s’en fout, ne vient jamais, ne vérifie jamais. [...] Perdue qu’elle est dans son attente, aveugle à tout [...]. Partez, voyez comme il fait sale; tous les jours, les matins, c’est à recommencer, papiers gras, crottes de chiens. Car on ne peut fermer, la nuit, vous comprenez, ils viennent, et moi, je recommence le matin.

L’EMBAUMEUSE. Mais cela sent le chèvrefeuille et le jasmin. (Fabien, 1995: 49-50)

Mediante questi due personaggi di sua invenzione, l’autrice moderna intende portare sulla scena il tormento dell’animo umano, diviso tra spinte psichiche antitetiche: da una parte l’irrazionalità e l’istinto di morte; dall’altra la razionalità e l’istinto di vita (“D’un côté le Centaure représente la force de l’instinct et la pulsion de mort, de l’autre l’Embaumeuse, en cherchant à tout prix à préserver la vie, ou du moins son image, représente le bon sens, la *doxa*, l’Histoire qui se répète”. Fonds Fabien: intervista di Yannic Mancel a Michèle Fabien del 15.12.1994). Il Centauro e l’Imbalsamatrice hanno infatti un atteggiamento opposto nei confronti della vita. Laddove il primo non vede che sozzura, la seconda sente odore di fiori. Entrambi, però, combattono una propria battaglia. Doppio vivente di Folo e Nesso, i centauri uccisi da Eracle, il Centauro cerca di placare dentro di sé l’istinto arcaico di vendetta e di sopire il desiderio erotico per Deianira, che dice di amare “du plus fort amour, [...] du plus détestable [...] celui [...] d’un autre qui est mort et vit en moi [...] un vaincu. Et puis celui d’un autre, mort aussi, mais trompé, un naïf: deux semblables qui exigent de moi une vengeance détestable, dont moi je ne veux pas. Je ne suis pas qu’un animal” (Fabien, 1995: 52). La lotta dell’Imbalsamatrice, invece, si esplica contro la consunzione del corpo determinata dalla vecchiaia e dalla morte: “Moi aussi, je nettoie. [...] J’incise quand tout est froid. [...] Un trait droit, fin, une lame acérée, une ligne verticale qui partage le ventre en deux: d’un côté le vivant, de l’autre le mort. Estomac, intestins, foie, pancréas, on ouvre, on vide, on racle, on sèche. [...] Alors, je recompose” (59). Di qui il loro desiderio di pulire, corpi o oggetti, come per rimuovere quanto vi è di sconveniente. Dalle parole di queste due figure emerge un ritratto particolarmente negativo di Eracle, “mégalomane et monstrueux, ivre de vin et de lui-même” nel suo “triomphe de l’arrogance” (53).

II. La rivale

Nelle *Trachinie*, l’attesa di Deianira è interrotta dall’arrivo, nel primo episodio, delle prigioniere di Ecalia. Incuriosita dalla bellezza di Iole, Deianira chiede informazioni a Lica, che finge di non sapere chi ella sia, per non arrecare un dispiacere alla regina. Mossa a pietà dal destino che attende le vittime, così accoglie la fanciulla a palazzo:

Una indicibile pietà, mie care, mi è entrata in cuore nel vedere queste sventurate, vaganti in terra straniera, senza più casa, senza più famiglia [...]. (*A Iole*) E tu, infelice, chi sei, tra queste

giovani? Vergine, o già madre? All'aspetto ti si direbbe ancora ignara di nozze, e nobile di nascita. [...] Quando la guardo, fra tutte queste essa mi ispira la più grande pietà, perché è l'unica che sappia comprendere la sua condizione. [...] La si lasci stare, dunque, ed entri in questa casa come più le piace. Non vorrei che ai suoi mali presenti si aggiungesse per causa mia altro dolore. (Sofocle, 1990: 95-97)

Il messaggero, però, mette in guardia Deianira sulle menzogne di Lica. La regina sottopone dunque l'araldo a un serrato interrogatorio, al termine del quale apprende dell'innamoramento di Eracle per Iole. Toccante è il modo in cui Deianira giustifichi il coniuge "malato" d'amore, mostri empatia per la rivale e proclami il proprio bisogno di conoscere ad ogni costo la verità:

No, [...] non mi nascondere la verità! Tu non parlerai a una donna dura di cuore, né a una che non sa comprendere la natura umana [...]. Chi si erge contro Eros come un pugile, per lottare con lui, è soltanto uno stolto. [...] Sarei proprio folle, dunque, se biasimassi il mio sposo, colpito da tale malattia [...]. Eracle non ha forse avuto moltissime altre donne [...]? Nessuna di loro ha mai dovuto subire da parte mia una parola cattiva o un'offesa. E così questa, neppure se si struggesse di passione. Quando l'ho vista, ho provato per lei la più grande pietà, poiché la sua bellezza le ha distrutto la vita, ed essa, infelice, senza volerlo, ha portato il suo paese alla rovina. (105-107)

È questo il momento in cui Deianira – incarnazione degli ideali di amore del bello e della saggezza, di eleganza e raffinatezza, di filantropia e umanità tipici dell'Atene periclea (Segal, 1977: 121-122) – si mostra in tutta la sua nobiltà tragica, tanto da essere definita "one of the most delicately beautiful creations in literature" e paragonata al "perfume of a flower" (Jebb *apud* Sophocles, 1908: XXXI).

Forse affascinato dalla potenza drammatica di questa scena, Frayssinet la riprende quasi alla lettera. La sua Deianira si mostra piena di compassione per la prigioniera, desiderosa di sapere e indulgente nei confronti di Eracle:

[...] Tristes amies,
[...] vous êtes, hélas, sur la terre d'exil.
Toi vierge ou mère, ô toi, plus pure qui me touches, –
Aucun mot de malheur n'échappe de sa bouche.
Ô vierge, certes, pure au corps si souple et beau
Qui est-elle? [...]
Eh bien, laissons, tais-toi, pauvre être humilié
Qu'on ajoute ce mal de te prendre en pitié.
Tais-toi si le silence à tes maux est une aide,
Pauvre enfant, si pourtant tu trouvais un remède
À me voir attentive à tes misères, viens ; (27-29)

[...] dis-moi la vérité!
Tu ne vois point en moi une femme cruelle.
Habitée, hélas, des misères mortelles,
Je sais [...] qu'on ne peut pas lutter contre l'amour.
Eh qu'irais-je ennuyer Hercule de ma haine,

Traîner devant ses yeux une colère vaine!
 Ont-ils mal fait d'ailleurs ? Enfant dont la beauté
 T'apporta plus de maux, hélas, que de gaieté.
 [...]

Hercule n'a-t-il pas préféré d'autres femmes?
 Des injures, des mots ont-ils trahi mon âme?
 [...] Si tu crains ma souffrance
 Rien n'est plus douloureux, hélas, que l'ignorance. (45-46)

Lo scrittore francese aggiunge, in chiusura, alcuni versi di sua invenzione, in cui Deianira proclama la sua delusione per aver creduto che l'amore di Eracle potesse durare in eterno: "Tu souffres, mais tu crois, sûre de ta beauté, / Que le héros divin pour toi s'est arrêté. / Je l'ai cru. Puis, plus tard, j'ai tâché de le croire, / Je suis lasse à présent" (48).

Più libera è la riscrittura di questo passo operata da Fabien. All'autrice belga non è sfuggita la curiosità provata da Deianira, nelle *Trachinie*, per Iole; ella intende dunque riempire il silenzio di quest'ultima e far sì che tra le due rivali si instauri una sorta di complicità ("dans la pièce de Sophocle [...] Déjanire subit le charme de Iole. Je n'ai fait [...] que forcer le trait jusqu'à la fascination, et j'ai souhaité que la confrontation ait lieu, attestant d'une complicité ambivalente partagée autour d'Héraklès [...] et de la douleur du vieillissement face à la menace de la jeunesse". Fonds Fabien: intervista di Yannic Mancel a Michèle Fabien del 15.12.1994). In tal modo, *Déjanire* non è più un dramma della gelosia, ma la storia di una donna che cerca di dominare il proprio istinto, in nome di una presunta fiducia nella bontà dell'animo umano ("Et si Déjanire n'était plus tout à fait un drame de la jalousie, mais l'histoire d'une femme qui tenterait de surmonter la réaction première, instinctive, viscérale, animale? [...] Pourrait-elle croire [...] à la bonté d'un être?". Fonds Fabien: *Déjanire aujourd'hui*).

La Deianira di Fabien sembra quasi innamorarsi di Iole, come a volersi identificare totalmente al marito. Scompare il motivo sofocleo dell'inganno di Lica. Qui, è addirittura Iole a mettere in guardia la rivale: quello di Eracle non è solo un innamoramento passeggero. La principessa offre alla regina un punto di vista nuovo su Eracle. Laddove, infatti, Deianira vede in lui un eroe semi-divino, esecutore di imprese straordinarie, Iole scorge soltanto lo schiavo di Euristeo sostenuto, durante le sue fatiche, da donne divine; laddove Deianira vede un marito che accetta serenamente lo scorrere del tempo, Iole scorge un uomo che cerca nel possesso di una ragazza giovane un'illusione di longevità:

DÉJANIRE. [...] Je le connais, mon mari [...].
 IOLE. Vous vous trompez.
 DÉJANIRE. Non. [...] L'amour peut faire faillir la haine. [...]
 IOLE. Vous vous trompez. Moi, il veut m'épouser. [...]
 DÉJANIRE. Quoi! Toute cette beauté [...] pour lui [...] seul?
 Non. Héraklès, fils de Zeus...
 IOLE. Esclave d'Eurysthée!
 DÉJANIRE. Exécuteur brillant de tous ces travaux inhumains.
 IOLE. Aidé par des déesses, pas par des femmes!
 DÉJANIRE. Il ne demande rien aux femmes.

IOLE. Il a peut-être tort. [...] Avec moi, ce temps-là, il l'oublie. Avec vous, il le voit, comme dans un miroir [...]. Ce temps dont vous croyez qu'il vous unit, peut-être qu'il vous sépare, justement. [...]

DÉJANIRE. Faux! Il bouge, Héraklès; il aime le temps. Comme moi!

Que sais-tu de cela? Il est Zeus dans mon lit! Immortel. Il n'y a pas d'usure, pas de routine. [...]

Il ne t'épousera pas.

Tu n'aboliras pas mon monde. (60-68)

Le certezze monolitiche di Deianira sono dunque dolorosamente e definitivamente messe in crisi dalla lealtà di una rivale che vorrebbe tentare la via della solidarietà femminile.

III. La maga

Nelle *Trachinie*, alla benevola accoglienza delle prigioniere da parte di Deianira segue l'enunciazione di quest'ultima al Coro, nel secondo episodio, del proposito di riconquistare il marito mediante il chitone trattato con il sangue di Nesso:

DEIANIRA. Quella vergine – no, non la credo più una vergine, ma una donna, a lui legata, ormai – io, ignara, l'ho accolta in casa [...]. Ora siamo in due sotto una coltre sola ad attendere l'amplesso. Questa è la ricompensa di Eracle – l'uomo che io chiamavo fedele e leale – per avergli custodito la casa tanto tempo. Eppure, non so essere adirata con lui, che è spesso colpito da questo male. Ma vivere insieme a costei, avendo il marito in comune, quale donna potrebbe sopportarlo? [...] Ma per vedere se mi riesce in qualche modo di prevalere su quella fanciulla con filtri ed incantesimi che agiscano sul cuore di Eracle, con questa speranza ho approntato il mio piano... a meno che non vi sembri che io abbia agito in modo sconsiderato [...].

CORIFEIA. Ma per saperlo bisogna agire: senza l'esperienza, non puoi avere nessuna convinzione, anche se credi di averla. (Sofocle, 1990: 113-117)

All'interno del personaggio di Deianira vi è uno strato tradizionale, in relazione alla sua dedizione alla casa e a Eracle, su cui si innesta la problematica più moderna della riflessione metodologica sull'accertamento della verità. Senonché, quanto viene dalla nuova cultura è rapidamente messo in crisi: l'individuazione di un criterio valido per valutare l'azione prima del suo compimento si rivela impossibile, cosicché l'azione stessa si risolve in un fallimento. L'impressione che resta alla fine è quella di un'insufficienza dell'attività raziocinante a procedere autonomamente e di una sua subalternità di fronte a una situazione di paura e infelicità che appare come un dato primario (Di Benedetto, 1983: 148). Anche nel momento in cui perdona l'infedeltà del marito, Deianira sospende la propria attività raziocinante: ella utilizza infatti l'argomento, tradizionale nella tragedia greca, della scarsa responsabilità umana nelle colpe d'amore e attribuisce arcaicamente alla divinità quanto vi è di straordinario nella condotta di Eracle, come se si trattasse di un'alterazione temporanea delle normali facoltà di quest'ultimo (De Romilly, 1976: 312; Dodds, 2003: 43-60). Nel cedere alla magia e all'irrazionale, però, la buona fede di Deianira è salda. La regina, infatti, si rende conto del misfatto solo attraverso un incidente. In effetti, il bioccolo di lana con cui aveva tinto il chitone – che Nesso aveva ordinato di conservare al buio – si dissolve dopo essere stato esposto casualmente al sole. A Deianira non resta che disperarsi:

Il bioccolo di lana [...] si è ridotto in polvere sul suolo di pietra. [...] per ricompensarmi di che cosa, la fiera morente avrebbe manifestato benevolenza a me, che ero la causa della sua morte? [...] No, mi raggiro con il pretesto di annientare colui che l'aveva colpito. Ma io l'ho compreso troppo tardi, quando non c'è più rimedio. [...] Comunque sia, è deciso che se egli perirà, morirò anch'io con lui nel medesimo istante. Vivere con una cattiva fama non è tollerabile per una donna che tiene anzitutto a non essere ignobile. (Sofocle, 1990: 123-127)

Nelle riscritture moderne, Deianira appare meno risoluta rispetto all'ipotesi. Frayssinet e Fabien dilatano ampiamente il momento della decisione di ricorrere alla magia. Il drammaturgo francese porta lo spettatore direttamente nella psiche di Deianira, dove il Coro dà voce ai pensieri inconsci della regina addormentata. L'invio della tunica è determinato da una forte pulsione di morte. Al Corifeo – che pare svolgere una funzione di Super-io spesso rivestita dalle figure che incarnano l'autorità (Durand, 1969: 169-170) – è affidato il compito di tentare di dominare gli impulsi mortiferi. Egli, infatti, definisce il chitone, paragonato a un fiore velenoso, una “crudele esca” e invita i coreuti a desistere dall'impresa. Pur sapendo dentro di sé che il rimedio di Nesso potrebbe essere un inganno, Deianira decide di procedere, convincendosi che, nella prospettiva peggiore, esso si limiterà a non avere effetto. La delusione per la condotta sleale del marito sembra dunque tradursi nel desiderio inconscio di eliminarlo:

DÉJANIRE. [...] Que faire!
 [...]
 PREMIÈRE CHOREUTE. Mort.
 [...]
 QUATRIÈME CHOREUTE. Une lumière
 PREMIÈRE CHOREUTE. Pour sortir de sa misère,
 LE CORYPHÉE. Pour accroître sa misère,
 Cruel appât.
 [...]
 QUATRIÈME CHOREUTE. Nessus.
 [...]
 LE CORYPHÉE. Essayez l'impossible effort,
 Ne portez pas à votre bouche
 Cette fleur où l'on ne touche
 Que mort.
 [...]
 (*Déjanire se réveille et parle*)
 DÉJANIRE. [...] Ce philtre de Nessus, suis-je sûre ? [...]
 Pourquoi Nessus m'eût-il voulu du bien ? Pourquoi ?
 [...] Je ne fais pas de mal.
 [...]
 Il se peut seulement qu'il n'ait pas de puissance. (Frayssinet, 1932: 49-63)

I pensieri di morte di Deianira si fanno sempre più frequenti. In un secondo sogno, il Corifeo spinge la protagonista alla rimozione, invitando i componenti del Coro – che pronunciano sempre più insistentemente la parola “morte” – a “parlare basso”, “fare silenzio”

e “dimenticare”. Il senso di colpa di Deianira è da lui definito un “fardello”. Il processo inconscio di rimozione e di attivazione del senso di colpa si traduce, a livello conscio, nel risveglio di Deianira che tenta di placare l’ansia, convincendosi che Eracle tornerà vivo e innamorato:

LE CORYPHÉE. Ô ce fardeau de Déjanire nue.
 [...]
 Parlez bas.
 [...]
 Laissez, laissez dans le silence
 Toutes les futures souffrances.
 PREMIÈRE CHOREUTE. Mort.
 [...]
 DEUXIÈME CHOREUTE. Mort.
 [...]
 LE CORYPHÉE. Arrêtez, je vous en supplie,
 Le ciel a voulu qu’on oublie.
 [...]
 (*Déjanire s’éveille.*)
 DÉJANIRE. Non! Pas cela!... Voyons. Ce ne sont que des craintes,
 [...]
 Je suis forte, déjà j’ai chassé tous ces rêves,
 Je marcherai vers vous, Hercule, sur la grève. (70-76)

Tuttavia, i pensieri di morte diventano sempre più forti e frequenti. Frayssinet elimina l’esperimento del bioccolo di lana: dentro di sé, Deianira ha sempre saputo che la tunica è un inganno; una prova esterna è inutile.

Anche nella mente della Deianira di Fabien si affollano i pensieri di morte, proiettati sulla scena dall’Imbalsamatrice e dal Centauro. Su di essi, la regina pone una rigida censura. Da una parte, l’Imbalsamatrice, con cinico buonsenso, la invita narcisisticamente a uccidere la rivale: “L’EMBAUMEUSE. [...] Tu peux tuer, Déjanire, le monde est indulgent pour les amours trahies. DÉJANIRE. Pas moi! Je ne veux pas cette violence bestiale. [...] L’EMBAUMEUSE. [...] Observe, Déjanire, et accepte, on ne peut rien contre le temps. Et puis, il t’a menti, l’Héraklès que tu aimais” (Fabien, 1995: 71-73). Dall’altra, il Centauro le ricorda dolosamente dell’antica ricetta lasciatale da Nesso per riconquistare il proprio sposo: “Un être est mort à cause de toi, un être bon, puissant et généreux, tué, une flèche en plein cœur parce qu’il t’avait trouvée belle! [...] Non! Je ne voulais pas parler de cela. Oublie, Déjanire. Cette histoire est trop vieille!” (74).

La battaglia razionalistica combattuta da Deianira si ripropone nel dissidio interiore del Centauro, che avverte con dolore la presenza, dentro di sé, di elementi primordiali e oscuri, pronti a minare le fondamenta della sua umanità.

Le Centaure a beau être un demi-cheval, il a quand même des réactions d’humain. Comme Déjanire, il croit à la puissance de [...] sa volonté [...] de ne pas rappeler l’histoire ancienne de Nessos, celle qui apporte justement la mort et la désolation. Son archaïsme [...] ressemble [...] à une pulsion meurtrière sur laquelle il voudrait faire l’impasse. Mais naturellement, cette

illusion-là ne résiste pas au principe de réalité, le désir de meurtre fait retour, la vengeance est là, toute prête, chaude ou froide, elle sera servie, même si personne ne veut la déguster. (Fonds Fabien: lettera di Michèle Fabien a Yannic Mancel del 21.04.1995)

Intimorito dalla potenza di questa parte pulsionale e irrazionale, spesso l'uomo non riesce a incanalarla produttivamente: "Les femmes ne comprennent rien à nos désirs non plus. Les seuls vrais, cependant, ceux qui vous mènent loin, très loin... Mais elles préfèrent nous faire tuer plutôt que d'affronter cela. Humain oblige" (85). E così, alla fine del primo atto, essa risale in superficie e si sfoga in maniera disordinata e distruttiva, travolgendo la civilizzata e sensibile Deianira. In un ultimo dialogo con Iole, che le domanda parole salvifiche, Deianira dichiara la propria impossibilità di intraprendere la via della solidarietà femminile e il proprio bisogno distruttivo di rimanere legata all'uomo che l'ha tradita e umiliata. L'invio del chitone magico tenuto fino a quel momento chiuso in uno scrigno al buio e pronto a infiammarsi alla luce del sole è la naturale e simbolica conseguenza del ritorno del rimosso e della sconfitta di ogni atteggiamento costruttivo e razionale nei confronti di un reale che non è all'altezza dei sogni della protagonista: "Le dur combat qu'elle a livré contre les instincts de la bête en elle. Inutile!" (88).

IV. L'assassina

La scoperta dell'inganno del centauro, nelle *Trachinie*, porta con sé la fine dell'assassina e della sua vittima. Il suicidio di Deianira è raccontato, nel quarto episodio, dalla Nutrice, mentre la fine di Eracle è prima narrata da Illo, che nel terzo episodio riferisce di come il padre abbia indossato la tunica, e poi drammatizzata nell'esodo, con il rogo dell'eroe sul Monte Eta. Nel momento della morte, Eracle e Deianira, rispettivamente l'eroe impegnato nel combattimento contro creature mostruose e la moglie che attende il marito facendo la guardia al focolare domestico, si scambiano i ruoli. Lei muore con un colpo di spada; lui geme e spasima a causa di una veste (Bowman, 1999: 345-346; Hoey, 1970: 16). Nella tragedia greca, la morte dell'uomo porta con sé il suicidio della donna, per una sorta di compensazione della scomparsa dell'eroe. Deianira trascorre i suoi ultimi istanti nel talamo. È lì che ella può ridirsi la sua identità: la morte ristabilisce il giusto rapporto con il matrimonio. Al di fuori della stanza nuziale, infatti, non è intravista alcuna ragione per continuare a vivere (Loraux, 1985: 51-53). Sofocle dedica pochi versi alla morte di Deianira, mentre dà ampio spazio alla fine di Eracle, personaggio che si caratterizza, proprio nel momento della morte, per un percorso conoscitivo (Di Benedetto *apud* Sofocle, 1990: 27-28). Negli ultimi istanti della sua esistenza, egli maledice Deianira. Il suo atteggiamento cambia radicalmente nel momento in cui Illo chiama in causa Nesso. L'eroe ora discerne chiaramente il contenuto delle profezie e le riesce a unire in una visione d'insieme, al cui vertice si pone la volontà di Zeus, indifferente alle sofferenze dei suoi figli: gli oracoli, infatti, avevano predetto per lui la cessazione degli affanni, dopo l'ultima fatica, non alludendo ad altro che alla morte. È controversa la presenza o meno di allusioni al dato mitico dell'apoteosi di Eracle nel dramma; quel che è certo, però, è che, qualunque linea interpretativa si scelga, Sofocle tiene del tutto fuori campo dalla sua tragedia l'assunzione di Eracle fra gli dei, chiudendo il dramma in una dimensione di cupa disperazione (Di Benedetto *apud* Sofocle, 1990: 29-31).

Nelle riscritture moderne, Eracle è assente come personaggio. Nel dramma di Frayssinet, la morte dell'eroe è vista da lontano, con gli occhi di Deianira, che scorge le fiamme e, a poco a

poco, si rende conto che non si tratta di un fuoco di buon augurio, bensì del rogo del marito, per cui non vi è alcuna ascesa al cielo:

DÉJANIRE. [...] Que dit ce feu là-bas ? [...]
 De quel crime effrayant annonce-t-il l'aveu ?
 L'ESCLAVE. Maîtresse, c'est un feu qu'on allume aux montagnes,
 Le soir, auprès des mers, et des vœux l'accompagnent.
 DÉJANIRE. Non, non, je les connais tous les signaux des mers
 Mais celui-là, grands Dieux, ensanglante les airs.
 [...]
 UNE CHOREUTE. Mort.
 [...]
 L'ESCLAVE. [...] Ô maîtresse, cessez, il faut vous réjouir,
 Un instant, près de vous Hercule va venir.
 [...]
 UNE CHOREUTE. Mort.
 [...]
(On entend un bruit lointain de voix qui semble de plus en plus triste.)
 [...]
 HYLLUS. Vous le savez, ô mère trop cruelle,
 Qui portiez à mon père une haine mortelle.
 Votre haine a vaincu. Il est rassasié
 Ce cœur, fuyez ce feu qui ne fait que crier!
 [...]
 DÉJANIRE. [...] J'ai tué, j'ai tué, hélas!
(Elle se tue.). (85-92)

Ad annunciare a Deianira la morte di Eracle è, nel passo appena citato così come nell'ipotesto, il figlio Illo. Nella tragedia sofoclea, Illo, in un primo momento, accusava la madre dell'omicidio; tuttavia, resosi conto dell'inganno di Nesso, egli si disperava per il suicidio dell'innocente genitrice. Frayssinet fa pronunciare a Illo soltanto le parole di accusa, come a non volere totalmente assolvere Deianira dall'omicidio di Eracle. Pertanto, il movente del suicidio della regina non sarebbe più la perdita della buona reputazione agli occhi della comunità, bensì il senso di colpa. Alla “cultura della vergogna” si è definitivamente sostituita la “cultura della colpa” (Dodds, 2003). Insieme ad Eracle scompare, in questa *pièce*, anche il tema degli oracoli, che apriva la tragedia classica ad un'interpretazione religiosa.

Fabien fa morire Deianira nello stesso modo di Eracle, come se la sposa volesse essere, anche nel momento del trapasso, l'ombra del marito: ella afferra infatti un lembo della veste del coniuge, riducendo il proprio corpo a una manciata di cenere. Per Eracle, in questa *pièce*, non vi è né apoteosi né avanzamento conoscitivo: egli rimane l'uomo arrogante che ci era stato descritto in apertura. Dalle parole del messo che ne annuncia la morte, infatti, si evince che egli non si interroga mai su se stesso, limitandosi invece a incolpare della propria fine ingloriosa Deianira ed Era. Egli non associa affatto la propria morte agli oracoli:

Il [...] maudissait Déjanire qu'il appelait traîtresse. [...] Il pleurait et criait, lui le héros, comme un enfant, maudissant Héra et sa haine. Il n'a jamais parlé de lui, jamais, ne s'est pas interrogé

sur lui-même. La haine d'Héra lui suffisait, expliquait tout. C'était un Héraklès petit, tout petit, misérable, qu'on n'aurait jamais pu imaginer. [...] Et pourtant les oracles avaient dit: «Aucun homme vivant ne pourra tuer Héraklès». (93-94)

Pertanto, qui non vi è alcuno spostamento dal piano umano a quello divino. Al contrario, tutto sembra come rimanere sospeso ad un livello bestiale, subumano.

Nonostante tra la *Déjanire* di Frayssinet e quella di Fabien intercorra un lasso di tempo di quasi settant'anni, i due testi presentano notevoli somiglianze. In essi, infatti, Eracle è assente; l'attenzione dello spettatore si concentra tutta su Deianira, con la quale egli è portato a identificarsi. Le due opere si configurano come riscritture psicanalitiche della tragedia. La sensibilità novecentesca dei loro autori li spinge a rileggere il classico sofocleo come dramma che inscena, attraverso il linguaggio fantasioso e simbolico del mito, l'eterno conflitto tra razionalità e irrazionalità in seno all'animo umano. Quanto è presente in esso di istintivo e pulsionale è rimosso in nome di un'utopica fiducia nella bontà dell'animo umano, per poi riemergere alla coscienza in maniera disordinata e distruttiva. Così, Deianira non è più la sposa passiva che, nella sua ingenuità, invia al marito una veste avvelenata. Ella è una donna che prova un'ampia gamma di sentimenti, anche contraddittori, nei confronti dell'uomo che l'ha tradita – delusione, rancore, odio e amore – e assume atteggiamenti psicologici diversi – indulgenza per gli errori del marito e dipendenza masochistica dalla sua figura. Nel delitto di Deianira, certo, non vi è dolo, dunque una volontà cosciente e fraudolenta di eliminare Eracle. C'è però, nell'inconscio, una forte pulsione aggressiva, che si traduce nell'invio di una veste che nella parte più remota, censurata, di sé – proiettata sulla scena in Frayssinet dal Coro e in Fabien dal Centauro e dall'Imbalsamatrice – si sa essere pericolosa. Il suicidio che segue il delitto, dunque, non è più una morte volta a recuperare la buona reputazione della sposa agli occhi della comunità, ma la punizione suprema inflitta dal Super-io, che agisce attraverso il meccanismo del senso di colpa. Pertanto, se uno dei temi dominanti delle *Trachinie* è quello degli oracoli, legato alle profezie divine e alla figura di Nesso, nelle riscritture moderne, per influsso della psicanalisi, il Fato si tramuta nell'inconscio.

Per trattare il tema del conflitto tra istinto e ragione, Frayssinet e Fabien scelgono un testo come le *Trachinie*, innovativo rispetto al suo tempo, in quanto specchio del trapasso, nell'Atene classica, da una vecchia a una nuova cultura più fiduciosa nei confronti della ragione – nuova cultura che, tuttavia, è rapidamente messa in crisi, in quanto ogni atteggiamento razionale si rivela inadeguato e perdente. Quella che in Sofocle è un'operazione estremamente audace e in anticipo sui tempi diventa qui l'esito riflessivo naturale di un'epoca, come il Novecento, che ha portato a compimento quel processo, iniziato con il Romanticismo, di svalutazione della ragione come strumento idoneo a indagare le contraddizioni e le lacerazioni del reale.

BIBLIOGRAFIA:

FABIEN, Michèle (1995). *Jocaste; Déjanire; Cassandre*. Bruxelles: Didascalies.

FRAYSSINET, Pierre (1932). *Trois tragédies: Déjanire; Admete; Ajax désespéré*. Préface d'Ernest ZYROMSKI. Paris: le Divan.

SOFOCLE (1990). *Trachinie; Filottete*. A cura di Vincenzo DI BENEDETTO. Traduzione di Maria Pia PATTONI. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

SOPHOCLES (1908). *The Plays and Fragments. Part V (The Trachiniae)*. Edited by Richard C. JEBB. Cambridge: Cambridge University Press.

- BOWMAN, Laurel (1999). Prophecy and Authority in the *Trachiniae*. *American Journal of Philology*, 120, 3, 335-350.
- BOWRA, Cecil Maurice (1947). *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- CALVINO, Italo (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- DE ROMILLY, Jacqueline (1976). L'excuse de l'invincible amour dans la tragédie grecque. In Jan Maarten BREMER, Stefan RADT & Cornelis Jord RUIJGH (Eds.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek* (pp. 309-323). Amsterdam: Hakkert.
- DI BENEDETTO, Vincenzo (1983). *Sofocle*. Firenze: La Nuova Italia.
- DODDS, Eric Robertson (2003). *I Greci e l'irrazionale*. Traduzione di Virginia VACCA DE BOSIS. Milano: Sansoni.
- DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Bordas.
- FONDS Michèle FABIEN. Archives & Musée de la Littérature. Bruxelles.
- FREUD, Sigmund (1995). *Le malaise dans la culture*. Traduction par Pierre COTET, René LAINÉ & Johanna STUTE-CADIOT. Paris: Presses Universitaires de France.
- HOEY, Thomas F. (1970). The *Trachiniae* and Unity of Hero. *Arethusa*, 3, 1, 1-22.
- LORAU, Nicole (1985). *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette.
- NINANNE, Dominique (2014). *L'éclosion d'une parole de théâtre. L'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*. Bruxelles: Peter Lang.
- SEGAL, Charles P. (1977). Sophocles' *Trachiniae*: Myth, Poetry, and Heroic Values. *Yale Classical Studies*, 25, 99-158.

L'expérience d'Ulysse : de la réécriture de l'histoire à la réinterprétation de l'héroïsme

Ulysses's Experience: from the Rewriting of History to the Reinterpretation of Heroism

SIDI ABDELLAH AZEROUAL

Enseignant-chercheur à l'ENSAM, Université Moulay Ismail, Meknès

Mots-clés

réécriture ;
histoire ;
héroïsme ;
identité ; altérité ;
langage.

Notre réflexion s'appuie sur l'*Odyssée* d'Homère. Ce texte présente des particularités liées au fait que l'expérience du voyage est située au niveau du discours. La parole n'est pas un simple processus dans lequel Ulysse exprime aux Phéaciens sa pensée ou des sentiments pour qu'ils puissent s'en rendre compte. De même, le message qui se construit n'est pas un dépositaire de significations indépendant de son contexte, il sert plutôt à des buts précis et à des intentions variées. La narration comporte une stratégie d'influence par laquelle Ulysse tend à exercer un effet sur ses interlocuteurs : convaincre, séduire, manipuler ou dominer. Force est de constater ici que plusieurs termes sont à revisiter pour remettre en question la force invincible de leur poids, entre autres la nostalgie, la bravoure, l'exil, etc. Afin de défendre cette hypothèse, il est nécessaire d'aspirer à une relecture critique du récit d'Ulysse et, ainsi, à une réinterprétation du dispositif qui fonde son héroïsme et sa gloire.

Keywords

rewriting; history;
heroism; identity;
otherness;
language.

Our thinking is based on Homer's *Odyssey*. This text has peculiarities linked to the fact that the experience of travel is located at the level of discourse. Speech is not a simple process in which Ulysses expresses his thought or feelings to the Phaeacians. Likewise, the message that is constructed is not a repository of meanings independent of their context, but rather serves specific purposes and various intentions. The storytelling involves a strategy of influence by means of which Odysseus tends to exert an effect on his interlocutors: to convince, to seduce, to manipulate or to dominate. It is clear here that several terms need to be revisited in order to question the invincible force of their weight, such as nostalgia, bravery, exile, etc. In order to defend this hypothesis, it is necessary to aspire to a critical re-reading of Ulysses's story and to a reinterpretation of the device which is the basis of his heroism and glory.

“Un À l'exploration passionnée de l'inconnu (l'aventure), [Ulysse] préféra l'apothéose du connu (le retour). À l'infini (car l'aventure ne prétend jamais finir), il préféra la fin (car le retour est la réconciliation avec la finitude de la vie). (Kundera, 2005 : 13)

Plusieurs formes d'écriture avaient comme point commun la thématique du voyage. Ces écritures dans leur diversité étaient très significatives d'un mouvement général d'outre les limites du pays d'origine ou d'un sentiment de dépaysement. Ce mouvement vers l'« Ailleurs » a jalonné la littérature (depuis l'antiquité) d'œuvres tantôt qualifiées d'exotiques, tantôt marquées par une réflexion profondément mélancolique. Certaines œuvres ont réuni la grâce des aventures extraordinaires, la saveur de l'émerveillement face au monde nouveau et la déchéance qui arrache sa succulence à cette saveur exotique. Ainsi, des genres littéraires ont vu le jour : le roman d'aventures, le journal de voyage, l'écriture épistolaire, sans oublier les études ethnographiques qui ont principalement marqué le XX^e siècle et qui ont donné naissance par la suite aux récits de voyage, destinés à captiver le lecteur par les péripéties, le goût de l'inconnu ou à faire connaître les terres de moins en moins nombreuses qu'on n'aurait pas encore visitées.

Le voyage serait dans ce cas le lieu d'un apprentissage du pluriel, d'une tentative de saisir l'autre dans toute l'étendue du dissemblable ou du semblable. Il paraît ainsi pour le moins inadapté, si ce n'est absurde, de parler dans ce genre d'expérience de culture, ou d'éthique au singulier, sans songer à la diversité des systèmes mis en coprésence. D'ailleurs, « [...] le moi comme représentation de l'individu n'est pensable que comme un autre parmi les autres. » (Benasayag, 2004 : 29). La multiplicité s'impose comme un premier critère d'analyse de l'expérience complexe qui lie le voyageur à la société visitée. Ce qui favoriserait l'échange et la compréhension mutuelle fondée sur le respect, c'est surtout la conviction des deux actants, voyageurs et autochtones, de la nécessité de reconnaître le principe de la différence dans l'expérience interculturelle. Le voyage serait, dans ce sens, le lieu d'un « dialogue porteur de rapprochement, d'entente et des conditions de la vie collective » (Zaki, 2004 : 36).

Par ailleurs, l'expérience de la confrontation se restructure, dans certains récits, en itinéraire intérieur qui n'est pas expérience de la différence mais repli sur soi. La description de l'« Autre » est ramenée au « Même » qui en est le portrait en creux ou le négatif. Le discours sur l'Autre n'est pas assujéti à la règle de « déracinement », mais se nourrit, en revanche, du principe de la *différance*¹.

1. La réécriture des aventures

Dans l'*Odyssée*, les chants V à XII racontent les aventures d'Ulysse depuis son départ de Troie jusqu'à son retour à Ithaque. Du chant IX au chant XII, il relate lui-même sa propre aventure. Comme il est indiqué dans les notes de l'œuvre, Ulysse « va rétablir son identité en

¹Le terme « *différance* » provient d'une conférence prononcée par Jacques Derrida en 1968 à la Société française de philosophie. En elle-même, elle représente une synthèse de la pensée sémiotique et philosophique de l'auteur. Tous les concepts qui ont été définis plus tôt interviennent dans son étude. Le graphème *a* indique plusieurs aspects de la pratique de cette théorie ; celui qui nous intéresse est le suivant : la *différance* est la différence qui ruine le culte de l'identité et la dominance du Même sur l'Autre ; elle signifie qu'il n'y a pas d'origine (unité originaire). Différer, c'est ne pas être identique. (Voir Guillemette et Cossette, « Déconstruction et *différance* ». *Signo*, <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>, consulté le 04.08.2020).

plusieurs étapes : le chant de l'aède, Démodocos, qui retrace ses exploits devant Troie » (Homère, 1996 : V. 75-82), des *compétitions sportives* (Homère, 1996 : V. 75-82) qui lui permettent d'affirmer sa supériorité physique sur les Phéaciens ; ensuite, la revendication de son identité : « c'est moi qui suis Ulysse » (Homère, 1996 : V. 19-20). La confrontation entre le récit de Démodocos, chantre de la tradition iliadique, et celui d'Ulysse ouvre la voie à une méditation sur les valeurs héroïques que représentent l'une ou l'autre épopée² (Homère, 1956 : 170).

L'Odyssée met en scène un personnage-narrateur qui raconte ses propres aventures, utilisant à cet effet l'instance de l'énonciation à la première personne, avec toutes les variations de la classe des pronoms personnels. La première personne concourt à produire un effet de sens sur les interlocuteurs. Tout se passe sous le regard d'Ulysse qui décrit cette altérité pour faire preuve, devant les Phéaciens, d'héroïsme. Ce concept, c'est lui qui l'enveloppe du sens qu'il souhaite montrer. En effet, le héros s'applique à se situer dans l'acte de narration au cœur de l'action.

À considérer *L'Odyssée* sous cet angle, il apparaît que l'auteur divise le temps en deux catégories : le *monde commenté* et le *monde raconté* (voir Weinrich, 1973). Les deux mondes évoluent sous le regard du héros. C'est lui qui leur confère une signification relative à son propre référentiel culturel. La force du discours permet la transition entre les deux mondes. Toute l'œuvre ne cesse de célébrer la parole, parce que, pour Ulysse, parler est synonyme de vie. Le héros fait surgir tout un monde par la seule vertu de la parole et il s'abandonne avec délice à son pouvoir. L'art du récit possède chez Homère une force singulière, car tout passe par le filtre de la narration.

Dans cette perspective, le sentiment d'existence chez Ulysse en tant que héros est inhérent au besoin de reconnaissance (il la demande aux autres, notamment aux Phéaciens). Sa confrontation avec l'altérité inhumaine est une occasion de prouver sa supériorité intellectuelle en faisant face aux multiples dangers, parfois délibérément recherchés. Est-ce à cause d'un « narcissisme invétéré ? Psychose blanche sous le remous des conflits existentiels ? » (Kristeva, 1988 : 18). Remarquons que, dans plusieurs passages du récit, le personnage exprime sa curiosité de découvrir des espaces qu'il soupçonne dangereux. Remarquons également la fierté avec laquelle il a exprimé sa victoire sur Polyphème. Ce qui revient à dire que le processus de reconnaissance est nécessairement médiatisé par autrui. L'identité du héros, il ne la trouve pas en lui-même, il la cherche en grande partie en dehors de lui, dans la reconnaissance des autres.

Au cours de ses aventures, Ulysse se sent pris dans une relation qui lui permet de s'épanouir par le contact même dans lequel il entre avec une altérité puissante. Si le monde est là, c'est parce qu'Ulysse l'a construit à partir des stimuli venant de l'extérieur, qu'il a organisés, structurés et interprétés à travers la parole. La façon dont il sélectionne, organise et interprète les événements est due en grande partie à sa propre vision du monde. Une grande partie de l'histoire d'Ulysse est vue à travers la subjectivité de son regard. Le monde ne peut pas exister en dehors de ce que pense le héros, de ce qu'il ressent ou de ce qu'il raconte. Si Polyphème est méchant, c'est parce qu'Ulysse le dit. L'instance énonciative s'éprouve comme sujet écrivant et pensant. La structuration du discours montre comment l'altérité se dévoile au regard et à l'intelligence d'Ulysse, impliqué dans l'expérience de la différence.

La narration pour Ulysse a deux significations : d'abord, s'assurer d'être soi-même, ensuite afficher sa supériorité dans un processus comparatif. Le fait de soumettre son expérience de

²Notes de l'édition Armand Colin.

voyage à son propre discours narratif signifie déjà que la relation entre lui et l'Autre est celle d'un dominant et d'un dominé. La présence de l'Autre différent n'est en fait qu'un moyen, si ce n'est qu'un prétexte pour mieux s'affirmer. Du coup, l'importance de tous les personnages qui constituent un danger pour le héros est liée au rôle de miroir qu'ils jouent pour donner l'image inversée d'un homme rusé, intelligent et courageux. Louis Lavelle appellerait cette mise en scène de soi et de l'Autre la comédie de soi-même. Pour lui,

c'est l'homme qui a le plus d'esprit qui risque le plus facilement de devenir le comédien de lui-même. Il ne se contente jamais de ce qu'il trouve en soi. Il ne cesse de l'altérer en le repensant. Son être véritable est toujours pour lui en deçà ou au-delà de son être présent ; il ne parvient jamais à distinguer ce qu'il imagine de ce qu'il sent. Il trouve en lui mille personnages. (Lavelle, 2003 : 77-78)

Tous les autres personnages de l'altérité apparaissent comme partie intégrante de l'ensemble des éléments qui tombent sous le regard d'Ulysse. Il s'agit donc d'une narration-possession du monde. Et puisque le récitant correspond à un personnage-itinérant, Ulysse est à mi-chemin entre la célébration de son héroïsme et la nostalgie du pays d'origine avec tout ce qu'il représente de passion et d'intimité. En conséquence, Ulysse est partagé entre deux désirs contradictoires qui l'empêchent de mieux voir l'altérité dans sa différence et de redonner à l'héroïsme une nouvelle définition.

2. La réinterprétation de l'héroïsme

Warnier (2007 : 8) définit la culture comme une panoplie de répertoires d'actions, de langues, de coutumes, de croyances qui permettent à un individu de reconnaître son appartenance à une communauté sociale et de s'identifier à elle. C'est une totalité complexe faite de normes et de représentations, acquises par l'homme en tant que membre d'une société. Réciproquement, l'identité culturelle ne dépend pas uniquement de cette appartenance innée ; il existe des éléments culturels qu'on découvre au fond de soi-même lors de la confrontation avec l'autre. D'où la distinction nécessaire entre l'identité culturelle et l'identification culturelle. Pour la première, l'individu arrive mal à se détacher de sa propre culture et à prendre une distance par rapport à soi quand il s'agit de se confronter à l'autre ; pour la deuxième, l'individu peut apprivoiser plusieurs cultures en fonction des contextes qui s'imposent. Il a une capacité d'adaptation lui permettant d'intégrer d'autres cultures.

Bien entendu, la culture identificatoire ne s'applique pas au personnage d'Ulysse. Son expérience a suscité plusieurs réactions : attrait de l'exotisme, mépris, incompréhension, rejet ou ruse. Le regard de l'Étranger rusé se base essentiellement sur un référentiel culturel propre à son identité d'origine.

Dans ce sens, l'expérience vécue par Ulysse peut être placée sous le signe du danger. Des aventures périlleuses et exemplaires, tel était son parcours ; une action qui met en présence toutes sortes de personnages puissants et inhumains. Le héros nous emmène dans une sphère de l'interdit où il faut franchir des obstacles parfois insurmontables pour survivre. Autant d'impasses qui aboutissent à une confrontation inévitable.

En effet, après son départ de Troie, l'aventure ramène Ulysse et ses compagnons sur l'île des Ciconiens qui ont poussé le héros à quitter les lieux, malgré lui, en abandonnant les cadavres de certains de ses soldats. La deuxième étape du périple consiste à accoster chez les Lotophages. C'est une terre dangereuse où pousse une herbe qui fait perdre la mémoire à celui

qui la consomme. Dans la troisième étape, Ulysse séjourne sur l'île des Cyclopes ; lors de cette aventure, le héros a utilisé la ruse pour vaincre Polyphème. Malgré tout, Ulysse a encore une fois perdu deux compagnons.

Un élément cosmique s'ajoute à tous ces obstacles, c'est la force du vent et son impact sur le destin des mortels. Au lieu d'arriver à Ithaque, Ulysse débarque sur l'île des Lestrygons, des créatures géantes qui mangent de la chair humaine. Sur l'île de Circé, les compagnons d'Euryloque, ami d'Ulysse, ont été transformés par la déesse en porcs. À la fin du périple, il fallait affronter les sirènes, puis séjourner chez Calypso, avant d'arriver chez les Phéaciens qui vont aider Ulysse à retourner chez lui. De ces séjours à valeur fantastique, Milan Kundera conclut que la nostalgie a exercé sur Ulysse son plein pouvoir car « [...] entre la dolce vita à l'étranger et le retour risqué à la maison, il choisit le retour. » (Kundera, 2005 : 13). Vladimir Jankélévitch affirme à propos de ce retour problématique :

Le remède s'appelle le retour, nostos ; et il est, si l'on peut dire, à la portée de la main. Pour guérir, il n'y a qu'à rentrer chez soi. Le retour est le médicament de la nostalgie comme l'aspirine est le médicament de la migraine. Ithaque est pour Ulysse le nom de ce remède. C'est du moins ce que l'on croit. (Jankélévitch, 1974 : 340)

« C'est du moins ce que l'on croit », dit l'auteur. Est-ce une allusion à la portée idéologique sous-entendue dans le récit d'Homère ? Est-ce une dénonciation désacralisante que prône la critique philosophique à l'égard de la mythification de certaines notions creuses dans l'imaginaire d'Ulysse, le cas échéant l'idée du retour ? De toute façon, l'émotion d'Ulysse est une mise en scène du travail de la conscience. Son dessein est peut-être le « degré zéro de la nostalgie » (Jankélévitch, 1974 : 349) qu'il devrait, d'une manière ou d'une autre, retarder afin de ne pas manquer à parfaire la rhapsodie exotique livrée au lecteur.

Ce qu'on pourrait déduire de cette expérience, c'est que la patience et l'espérance sont à la mesure des dangers de cette altérité surhumaine. Ulysse a montré un enthousiasme surhumain pour affronter les dangers et supporter le sentiment nostalgique envers le pays d'origine. Sa force consiste à ne pas sombrer dans un désespoir absolu, comme le commun des mortels. Le héros est également fort parce qu'il reconnaît ses limites, il accepte ses échecs, et surtout il comprend que, pour un héros, on n'est pas obligé de passer par la force du corps ou la technique guerrière. Il existe dans son aventure mille désespérants retards dus à l'extraordinaire force d'une altérité insurmontable : les envoûtements de la magicienne Circé, le charme de Calypso, les vents, les tempêtes, le passage obligé des pays des morts. Tous ces obstacles ne l'ont pas empêché de penser à retrouver son Ithaque. Ulysse est un héros tragique parce qu'il n'a pas cessé d'espérer, parce qu'il ne s'est pas effondré et parce qu'il a fait preuve d'une éblouissante résistance. C'est la raison pour laquelle tous les compagnons d'Ulysse ont péri les uns après les autres tout au long de l'aventure de leur Héros. Leur mort n'est en fait qu'une mise en valeur de son intelligence.

Dans l'*Odyssée*, l'angoisse est une dynamique affective que l'on peut qualifier de créatrice. La propulsion vers l'inconnu met Ulysse en état d'éveil et de réceptivité. Face aux dangers, le héros épique a recours à la ruse et au calcul ; ce sont des techniques de défense qui ont remplacé certaines valeurs classiques comme la bravoure. En effet, le véritable défi d'Ulysse est de rester vivant. On peut alors parler d'un parcours d'angoisse car les peurs changent en rapport avec le danger. Des peurs s'estompent et d'autres prennent plus d'acuité. De la même

façon se dressent des stratégies de défense brusques qui peuvent s'imposer à chaque instant du parcours de son périple.

Le propre de cette expérience de contact avec une altérité autre que la réalité humaine est de se prêter à l'irrationnel. Le sentiment de malaise que le héros éprouve en présence de ce monde « sauvage », de cette terre privée d'hommes, place l'expérience du voyage sous le signe de la négation. Le chant IX atteste de ce sentiment ; Ulysse, s'adressant à Alkinoos, seigneur des Phéaciens, décrit son débarquement dans l'île du cyclope Polyphème :

C'est une île, dit-il, en forêt où les chèvres sauvages se multipliaient sans fin. Jamais un pas humain ne va les troubler. Jamais de ces chasseurs ne vont les y poursuivre, qui prennent tant de peine à courir les forêts sur la cime des monts : ni charrues ni bétail ne leur disputent l'île [...], l'île vide d'humains ne sert que de pâtis à ces chèvres bêlantes. (Homère, 1996 : 240)

Le danger prend ici la forme d'une terre désertique. Dans d'autres circonstances, on pourrait considérer cette île comme idyllique ; cependant, pour le cas d'Ulysse et de ses compagnons, la terreur est profondément enracinée dans leur imaginaire pour qu'ils la trouvent dans des phénomènes apparemment tout pacifiques, qu'ils voient comme des atteintes d'autant plus dangereuses qu'elles ne sont pas spectaculaires. La particularité d'Ulysse est qu'il est capable de repérer une menace là où les autres ne voient communément rien de dangereux. Il a évoqué les « chèvres » sous cet aspect du naturel qui échappe à tout contrôle, mais ce n'est qu'une intelligence rhétorique de sa part, qui lui permet de passer à la description du véritable danger. Il s'agit du berger Polyphème, présenté comme l'incarnation de la monstruosité inhumaine :

[...] c'est là que notre monstre humain avait son gîte ; c'est là qu'il vivait seul, à paître ses troupeaux, ne fréquentant personne, mais toujours à l'écart et ne pensant qu'au crime. Ah ! Le monstre étonnant ! Il n'avait rien d'un bon mangeur de pain, d'un homme : on aurait dit plutôt quelque pic forestier qu'on voit se détacher sur le sommet des monts. (Homère, 1996 : 242)

Si Polyphème est un monstre, ou s'il est décrit comme tel dans un style hyperbolique, c'est pour que le héros mette en scène sa propre humanité. L'un est le corollaire obligé de l'autre. Sans l'autre, il ne peut pas goûter le plaisir de ce qu'il est. En revanche, force est de reconnaître que le danger ne se limite pas à cette confrontation du « Même » et de l'« Autre », c'est un danger réel puisque Polyphème a effectivement dévoré avec « sauvagerie » deux des compagnons d'Ulysse. La description de cette scène pousse le danger de l'altérité jusqu'à son extrême :

Mais, sur mes compagnons s'élançant, mains ouvertes, il en prend deux ensemble et, comme petits chiens, il les rompt contre terre ; puis, membre à membre, ayant déchiqueté leurs corps, il en fait son souper [...] ; à le voir dévorer, on eût dit un lion, nourrisson des montagnes. (Homère, 1996 : 245)

Le spectacle de l'horreur pousse le héros à renoncer à son héroïsme, ne serait-ce que provisoirement. Il a opté pour la ruse, au lieu de la confrontation héroïque qui mène inévitablement à la mort. Au niveau dramatique, c'est à un enterrement que nous convie

Ulysse, celui d'un monde de croyances, de valeurs et de certitudes. Fin d'un monde, perte de la signification de l'héroïsme au sens classique du terme. L'héroïsme n'est plus une valeur morale prise dans sa grandeur absolue ; pour Ulysse, c'est une notion fonctionnelle au service des intérêts humains. Du choc de la confrontation découle une crise morale, qui dévoile une crise plus profonde, une crise culturelle.

Ulysse, dans son face-à-face avec Polyphème, ne porte aucun intérêt à un héroïsme qui, sous prétexte de l'honneur, le met en danger et pourrait causer sa mort. Son intelligence et sa conscience aiguë du danger l'ont poussé à y renoncer. C'est pour cette raison qu'il n'a pas dévoilé son identité et qu'il préfère avoir comme nom *Personne*³. Ainsi, la discussion entamée avec « l'Autre » est placée sous le signe du renoncement à une partie de son identité, le nom propre. Ulysse reconnaît que face aux figures de l'altérité sauvage, on ne peut faire confiance à l'Autre que lorsqu'il y a prévisibilité et option de rechange. La prévisibilité renvoie au degré de certitude que nous avons de ce qu'une autre personne fera ou ne fera pas. On a besoin jusqu'à un certain point de prédire le comportement ou les intentions de l'autre. Pour le cas d'Ulysse, il est dans une situation où la visibilité est trop faible, c'est-à-dire qu'il n'a que peu de certitude à propos du comportement possible de Polyphème. Il priait, il avait de l'espoir mais il n'y a pas lieu de confiance dans ce contexte.

L'objet de la narration est de décrire un personnage qui s'élève énergiquement contre l'idée communément admise par le récit épique que le héros ne se nourrit que de forces émotionnelles. Le comportement d'Ulysse émane d'un esprit essentiellement analytique, jouissant d'une qualité de précision et de netteté. D'ailleurs, en énumérant ses qualités à Alkinoos, il trahit sa fierté de reconnaître qu'il est un homme rusé : « C'est moi qui suis Ulysse, oui, ce fils de Laërte, de qui le monde entier chante toutes les ruses. » (Homère, 1996 : 235).

Cette opposition du cœur et de la raison, Ulysse la place dans un autre registre. Il s'agit des « sirènes »⁴ et de la force ensorceleuse de leur voix. Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est qu'Ulysse était averti par Circé du danger qui l'attendait auprès des sirènes. Elle lui a même donné les moyens de défense efficaces pour vaincre ces créatures auxquelles aucun marin n'a pu résister (plus précisément, à leur chant magique, qui mène à une mort inévitable) :

Circé (à Ulysse).- Il vous faudra d'abord passer près des sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car de leurs fraîches voix, les sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent. (Homère, 1996 : 235)

Le plaisir d'écouter le chant des sirènes est vécu sous le signe de la perte. Le bonheur de la présence de l'Autre est synonyme du supplice de la séparation avec tout ce qui pourrait donner sens au périple d'Ulysse, c'est-à-dire le retour au pays d'origine. Au moment où le héros reste pétrifié sous l'emprise du chant mortel des sirènes, il devrait résister à sa propre fascination.

³Le nom propre crée un effet de réel. Il contribue à faire passer le personnage pour une personne, ce qui lui confère une identité propre. C'est pourquoi la déconstruction du personnage passe par la négation de sa propre identité. Le nom d'Ulysse est signifiant pour lui-même ; y renoncer renvoie à une crise de l'héroïsme.

⁴Dans les notes infrapaginales du livre, on lit que les Sirènes sont des personnages du folklore ; selon une tradition posthomérique, elles se seraient jetées dans la mer de désespoir, après le passage d'Ulysse (Homère, 1996 : 297).

Qui dit fascination dit, du même coup, charme, envoûtement. Le moment où les sirènes chantent est un moment de fascination, un moment d'arrêt du mouvement et de résistance. Le chant immobilise et mène à une perte d'identité. L'ensorcellement nous dit qu'il y a des illusions, mais on ne peut pas s'en passer ; à force d'y croire, les marins victimes des sirènes ont subi deux morts : tout d'abord, une mort de soi à soi, étant donné que le moi prend naissance dans l'objet du désir, c'est-à-dire le chant qui le retient. À cette première mort symbolique succède une mort réelle, puisque les marins sont dévorés par les sirènes.

Le pouvoir magique des chants des sirènes ne nous renseigne pas uniquement sur la fascination et le mystère de cette altérité absolue, il nous dit beaucoup sur le moi du héros qui, malgré le charme exercé par ces créatures, se constitue peu à peu. Ce qui distingue Ulysse des autres héros de l'antiquité qui l'ont précédé, c'est qu'il est un personnage qui s'attache trop à l'idée de la vie comme désir de se retrouver chez soi, auprès de ses repères identitaires et culturels. Pour ce faire, il va opter pour le raisonnement par l'esprit plus que par le cœur. S'il est un héros, c'est parce qu'il a cette bonne maîtrise de soi lui permettant de réussir facilement, malgré les attraites et les entraves de l'altérité, un parcours parsemé de dangers et de trappes.

En définitive, l'altérité apparaît comme un univers interdit, l'irruption de l'imprévisible, de l'obstacle, du heurt, la brutale intrusion d'une autre logique fondée sur le « plaisir de la souffrance »⁵ (Kristeva, 1988 : 15). On a l'impression que la logique à laquelle est soumis Ulysse est celle du jeu plus qu'autre chose, même si les règles ne sont jamais fixées. Dans ces conditions, il y a dans l'expérience d'Ulysse à la fois irruption et rupture, ou irruption et chute : irruption de l'image d'un héros auquel on s'attendait peu et perte de l'image d'un héros capable d'affronter le danger, même si cela devait lui coûter la vie. Quant à la chute, elle est celle d'un imaginaire sur la notion d'héroïsme, qui tombe contredit et mutilé. Si ces deux états de conscience coexistent du départ jusqu'au retour à Ithaque, c'est parce que l'imaginaire d'Ulysse se nourrit aussi de la force du paradoxe que Louis Lavelle décrit efficacement dans *L'Erreur de Narcisse* : « le drame de la conscience, c'est que, pour se former, il faut qu'elle rompe l'unité du moi. Elle s'épuise ensuite à la reconquérir, mais elle ne pourrait y arriver sans s'abolir. » (Lavelle, 2003 : 74). C'est, ensuite, au lecteur de distinguer dans le récit d'Ulysse entre les zones du clair et celles de l'obscur, sans pour autant oublier que le héros d'Homère « est en quelque sorte "hors de lui", jamais réconcilié avec ce qui est, jamais dans la paix et l'harmonie que seule confère la réconciliation avec l'ordre du monde, le cosmos » (Ferry, 2010 : 311).

BIBLIOGRAPHIE :

- BENASAYAG, Miguel (2004). *Le Mythe de l'individu*. Paris : La Découverte.
 FERRY, Luc (2010). *La Révolution de l'amour. Pour une spiritualité laïque*. Paris : Plon.
 HOMÈRE (1956). *L'Odyssée*. Paris : Armand Colin.
 HOMÈRE (1996). *L'Odyssée*. Paris : Librairie Générale Française.
 JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1974). *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris : Gallimard.
 KRISTEVA, Julia (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.
 KUNDERA, Milan (2005). *L'Ignorance*. Paris : Gallimard.
 LAVELLE, Louis (2003). *L'Erreur de Narcisse*. Paris : La Table Ronde.
 WARNIER, Jean-Pierre (2007). *La Mondialisation de la culture*. Paris : La Découverte.
 WEINRICH, Harald (1973). *Le temps, le récit et le commentaire*. Paris : Seuil.

⁵Dans ce sens, « [...] selon la logique extrême de l'exil, tous les buts devraient se consumer et se détruire dans la folle lancée de l'errant vers un ailleurs toujours repoussé, inassouvi, inaccessible » (Kristeva, 1988 : 15).

ZAKI, Abdellatif (2004). *Communication interculturelle : Enjeux et Défis*. Casablanca : OKAD.

SITOGRAPHIE :

GUILLEMETTE, Lucie ; COSSETTE, Josiane, « Déconstruction et différence ». *Signo*, <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>, sans année, sans numéro, sans pages.

La mise en fiction de l'activité lectorale entre réécriture et réinterprétation dans deux œuvres francophones : *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière et *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi

The Fictionalization of Reading – between Rewriting and Reinterpretation in Two French-Language Novels: *The Enigma of the Return* by Dany Laferrière and *The Dog of Ulysses* by Salim Bachi

NAZIHA BOUCHAM

Docteur ès Lettres, Université Mohammed V Rabat

Mots-clés

lecture ; écriture ;
réécriture ; lecteur ;
intertextualité ;
personnage lecteur.

Keywords

reading ; writing ;
rewriting ; reader ;
intertextuality ;
reader character.

La question de la réécriture ne va pas sans soulever celle de la lecture qui en constitue le soubassement. En effet, réécrire une œuvre suppose la lecture et l'assimilation de cet écrit par un lecteur érudit voire besogneux, qui, loin de redire cette œuvre d'origine, procède à sa décontextualisation, puis à sa recontextualisation. L'interaction lecture-écriture devient, par conséquent, une évidence, puisque le texte est un lieu de rencontre et de dialogue entre des écrits antérieurs et le texte cadre qui les accueille. Une œuvre littéraire ne peut se défaire donc des écrits qui l'ont précédée, surtout quand les écrivains sont de grands lecteurs, comme c'est le cas pour nos personnages lecteurs. Ceux-ci étant engagés dans des projets scripturaux nous amènent à nous interroger sur la relation qui existe entre la lecture et l'écriture dans deux œuvres francophones qui nous semblent répondre à ces critères de réécriture et de réinterprétation. Il sera question donc de *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière (2009) et *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi (2001).

Rewriting triggers issues concerning the reading that precedes and underpins it. In fact, rewriting a work implies – as a preliminary step – the reading and assimilation of the hypotext by a scholarly and hard-working writer, who then proceeds to its decontextualization and recontextualization. As the text is a place of encounter and dialogue between previous writings and the framework text, the analysis of the interaction between reading and writing becomes a must. A literary work cannot be separated from the writings that preceded it, especially when writers are passionate readers, and so are their characters. Readers' involvement in scriptural projects leads us to question the relationship between reading and writing in two French-language literary works that seem to illustrate the theme we are interested in: *The Enigma of the Return* by Dany Laferrière (2009) and *The Dog of Ulysses* by Salim Bachi (2001).

Étudier l'inscription du lecteur et de la lecture dans une œuvre romanesque ne peut se faire indépendamment de la mise en relation des écrits dans le roman. Cette relation est mise en vedette par le travail de l'écriture.

L'interaction lecture / écriture devient une évidence puisque le texte est un lieu de rencontre et de dialogue entre des écrits antérieurs, comme le montre Antoine Compagnon : « toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète » (1979 : 9). Ou encore Julien Gracq qui déclare : « On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit [...] ; pas d'écrivain sans insertion dans une chaîne ininterrompue » (1980 : 145).

Une œuvre littéraire ne peut se défaire donc des écrits qui l'ont précédée, surtout quand les écrivains sont de grands lecteurs, comme c'est le cas pour nos personnages lecteurs. Ceux-ci étant engagés dans des projets scripturaux nous amènent à nous interroger sur la relation qui existe entre la lecture et l'écriture dans deux œuvres francophones qui nous semblent répondre à ces critères de réécriture et de réinterprétation. Il sera question donc de *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière (2009) et *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi (2001).

Nous nous consacrerons d'abord à la mise en lumière de la primauté de la lecture comme catalyseur du projet scriptural, surtout que les personnages lecteurs, dans notre corpus, s'inspirent d'œuvres qui modélisent leurs écrits, dans le cadre d'une réécriture. Ainsi, nous nous attarderons dans la seconde section du présent article sur l'élucidation de la réécriture dans son rapport à l'intertextualité qui semble dominer les deux œuvres et qui émane des lectures des personnages.

Dès l'abord, nous constatons que la lecture est liée à l'écriture si elles ne se confondent pas, comme le laisse entendre Dany Laferrière :

Et viendra tôt ou tard l'instant précieux où
je confondrai les romans que j'ai lus
avec ceux que j'ai écrits. (44)

Cette confusion possible provient du fait qu'« un écrivain, affirme Houpermans, entretient ainsi une intimité à plusieurs profondeurs avec ses lectures » (2008 : 15). Les personnages lecteurs sont alors des narrateurs et des écrivains. Plusieurs scènes d'écriture sillonnent notre corpus, ce qui impose la mise en relation de la lecture et de l'écriture ou, à dire vrai la réécriture, dans la mesure où ces personnages entreprennent d'écrire des œuvres qu'ils fondent sur leurs lectures antérieures, ce qui nous amène à poser les questions suivantes : qu'est-ce que la réécriture ? Comment assure-t-elle cette interaction entre lecture et écriture, et quels rapports s'instaurent-ils entre les textes lus par ces personnages et le récit cadre ?

La question de la réécriture se caractérise par sa complexité, voire son ambiguïté. Le dictionnaire *Le Petit Robert* présente deux transcriptions orthographiques du mot, à savoir « récriture » et « réécriture », mais leur assure la même signification. On remarque donc que le vocable « réécriture » est défini comme étant l'action d'« écrire ou rédiger de nouveau » (Rey-Debove, Rey et al., 2001 : 1893) ; plus loin, la réécriture devient une « action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs » (Rey-Debove ; Rey et al., 2001 : 1899). Quant au dictionnaire *Le Trésor de la langue française*, il présente la « réécriture » comme l'acte d'« écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième...fois) un texte à quelqu'un » (Dendien, 2002). D'après ces deux acceptions de la réécriture, nous remarquons qu'il est question de la récupération d'un texte et de son adaptation à un autre écrit et à certains lecteurs. Ces autres textes sont en fait ces écrits

nouveaux produits par des auteurs qui ont déjà lu des textes antérieurs, les ont interprétés et les ont assujettis à leurs projets d'écriture, alors que ces « certains lecteurs », ne sont que des lecteurs éloignés spatialement et temporellement du texte premier.

D'un point de vue critique, le terme « réécriture » se présente, selon Henri Béhar dans son article intitulé « La Réécriture comme poétique – ou le même et l'autre », comme étant « toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B » (1981 : s.p.).

Réécrire implique conséquemment une intervention sur le texte antérieur, une transformation qui fait que ce texte premier répond aux exigences contextuelles du texte produit à son instar. Georges Moulinié explicite cette opération en affirmant que « la réécriture définit une activité scriptuaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces deux éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé sous la forme d'un texte [...] ; l'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style » (1993 : 92).

En effet, le travail de réécriture accompli par l'écrivain suppose une lecture préalable d'œuvres déjà existantes, une assimilation consciente ou non de leurs thèmes, de leurs structures et de leurs styles, et ce en vue de les réintégrer à ses propres écrits, ce qui nous confronte à un autre paradigme concomitant à la réécriture. Il s'agit bel et bien du travail intertextuel.

Étudier l'inscription de la lecture dans les romans en question ne peut se faire sans le recours à l'analyse de la notion d'intertextualité. Cette dernière joue un rôle prépondérant dans l'appréhension de tout texte qu'il soit littéraire ou artistique.

Jenny Laurent rappelle alors les origines de cette notion d'intertextualité qui s'enracine dans une déclaration de Stephen Mallarmé en 1897 dans *Crise de vers*. Il affirme : « lorsque Mallarmé écrit “plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite complétée”, il souligne un phénomène qui, loin d'être une particularité curieuse de l'œuvre, un effet d'écho, une interférence sans conséquence, définit la condition même de la lisibilité littéraire (1982 : 257).

Ce concept d'actualité ces derniers temps constitue la condition *sine qua non* de la lisibilité, de la textualité si ce n'est de la littérarité. La notion d'intertextualité est introduite dans le champ de la critique littéraire pour la première fois par Julia Kristeva en 1967, qui la reprend avec plus de détails dans son ouvrage intitulé *Sémiotiké. Recherches pour une sémantique* (1969), en interprétant le dialogisme du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine dont elle s'inspire fortement. Julia Kristeva déclare, dans ce sens, que « l'écriture [se présente] à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme intertextualité » (1967 : 44). Elle ajoute après que le concept d'intertextualité renvoie à « tout texte [qui] se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969 : 146). Par cette définition, elle met l'accent sur « la productivité du texte ». Cette assertion est précisée ultérieurement par Roland Barthes en 1973 dans son article « Théorie du texte », où il estime que « le texte redistribue la langue [...] ». L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables » (1973 : 1015).

On retient, à partir de cette déclaration, qu'aucune œuvre ne peut être créée *ex nihilo* du moment que tout texte se trouve construit explicitement ou implicitement à travers le réinvestissement ou la réécriture d'autres textes. L'intertextualité acquiert donc une dimension

constitutive du texte littéraire puisque les textes antérieurs contribuent à engendrer des textes nouveaux, par le biais de la réécriture qui ne se dissocie guère de la réinterprétation. On déduit que le texte antérieur se trouve assujéti à la perspective tracée dans le texte cadre, le texte antérieur actualisé dans un autre écrit n'est plus le même dans la mesure où il subit des transformations selon le nouveau contexte où il est inséré. Partant, comme le souligne Hotte, « entre hypertexte et hypotexte s'inscrit toujours un écart » (2001 : 68).

Parallèlement, Gérard Genette, dans son ouvrage notoire intitulé *Palimpsestes ou la littérature au second degré* (1982), nous éclaire, tout en définissant le travail intertextuel, sur les formes que peut prendre un texte qu'on introduit dans un autre. Il déclare dans cette perspective :

Je la [l'intertextualité] définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence d'un ou de plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littérale ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions. (1982 : 8)

Il s'ensuit que le travail de réécriture qui repose essentiellement sur l'intertextualité peut prendre des formes diverses au sein de l'œuvre littéraire. Il s'agit bel et bien de la « citation », du « plagiat » et de « l'allusion ».

La définition de l'intertextualité nous amène à constater qu'il est question d'un phénomène général qu'on peut rencontrer dans différents univers culturels y compris l'œuvre littéraire. L'intertextualité peut être appréhendée sur le plan textuel comme elle peut être perçue du point de vue de la lecture où il s'agit de déceler les intertextes et de les mettre en relation avec le texte cadre.

Évidemment, l'univers francophone, autant africain qu'antillais, apparaît comme un espace de rencontre de différents horizons, il devient un point d'échange entre textes anciens et contemporains à travers cette interaction entre lecture et écriture qui s'avère être quasi omniprésente.

Le parcours des œuvres analysées nous permet de remarquer une surabondance de références à des textes variés que ces personnages lecteurs réinvestissent dans leurs projets scripturaux. Ceci nous conduit à nous interroger sur le dessein scriptural de ces écrivains fictifs qui repose essentiellement sur la réécriture, pour nous consacrer ensuite à l'analyse de l'intertextualité, ainsi que la relation qu'ils pourraient entretenir avec les romans où ils se trouvent inclus.

I- La réécriture comme projet esthétique

Si nous considérons *Le Chien d'Ulysse*, nous constatons que déjà le titre fait allusion à l'entreprise scripturale du personnage lecteur narrateur Hocine, à travers le nom « Ulysse » qui est celui du protagoniste de *L'Odyssée*. Le héros homérique se perd dans la mer d'Égée, sur son chemin du retour vers Ithaque au terme de ses exploits exceptionnels lors de la guerre de Troie. Ulysse se livre, malgré lui, à l'errance pendant une décennie, à la recherche de sa patrie ; de son appartenance et de son identité.

De même, le narrateur principal Hocine, étudiant en littérature, imprégné qu'il est de cette œuvre depuis son adolescence, nous fait part de son périple d'une journée, son errance dans Cyrtha, une ville imaginaire puisant ses caractéristiques dans l'univers mythique, comme l'élucide l'incipit de l'œuvre en question : « Forteresse hérissée d'immeubles branlants, de toits aux arêtes vives, où flottent d'immenses étoffes blanches, rouges, bleues, vermeilles, qui dans le ciel s'évaporent et se découpent sur les nuages, oripeaux d'une ville insoumise, indomptable, cité en construction, et pourtant ruinée, Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies » (13). Tout en étant ancrée dans l'Algérie contemporaine, celle de la décennie noire de l'intégrisme terroriste, Cyrtha est représentée comme un espace protéiforme, favorable à la perte et à l'errance.

Ainsi, le narrateur situe les événements relatés le jour même du quatrième anniversaire de l'assassinat du président Boudiaf, à savoir le 29 juin 1996. Hocine se trouve conséquemment condamné à la quête incessante de repères, une quête de soi reflétant l'errance à laquelle est livrée toute une jeunesse moderne dans un espace labyrinthique qu'est l'Algérie déchirée par l'intégrisme et le terrorisme. Hocine s'assimile bien évidemment au héros homérique, puisque le mythe d'Ulysse est essentiellement un mythe de l'errance dans le but de restaurer les repères.

Le choix de réécrire ce mythe est dû à la valeur importante accordée au mythe dans la littérature occidentale et universelle. Il a toujours nourri, et continue à le faire, l'imaginaire par son caractère atemporel. C'est dans cette optique que Mircea Eliade affirme que le mythe est « une histoire vraie qui s'est passée au commencement du temps et qui sert de modèle aux comportements humains » (1957 : 21-22).

Si dans *Le Chien d'Ulysse* il s'agit de l'actualisation du mythe pour rendre compte de ces temps modernes de l'Algérie sous l'emprise du terrorisme et de l'intégrisme, dans *L'Énigme du retour*, le narrateur Dany place son récit dans une optique autre. Il s'agit de la question de l'identité dont la quête s'accomplit par le retour vers les origines.

En effet, dans *L'Énigme du retour*, nous remarquons que le personnage lecteur narrateur Dany se trouve constamment en situation de lecture d'un chef-d'œuvre haïtien à savoir *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Cette œuvre, parue en 1939, est considérée comme un texte fondamental dans le militantisme et la décolonisation des Antilles et de l'Afrique, tout comme la confirmation de l'identité de l'homme noir. De ce fait, l'invocation constante d'Aimé Césaire par le truchement de *Cahier* est fondée justement sur cette ampleur que revêt ce texte dans l'univers antillais et francophone.

Dany Laferrière ne déroge pas ainsi à la norme dans le sens où nous sommes frappés par l'omniprésence de Césaire et de son chef-d'œuvre dans *L'Énigme du retour*. Au même titre que l'œuvre bachienne, celle de Laferrière met en exergue son dessein de réécriture qui se manifeste dès le titre, à savoir l'écriture du retour. Ce roman montre l'expérience de l'exil et du deuil de l'origine en rendant compte d'une sorte de voyage initiatique du narrateur Dany, déclenché par la mort du père, ce qui le conduit à partir de Montréal à Baradères en Haïti, en passant par New York, pour un enterrement spirituel de son père décédé, Windsor Laferrière.

Le projet de l'œuvre est alimenté conséquemment par la lecture de l'œuvre césairienne qui devient ainsi une œuvre modélisante, reflétant les grandes lignes du projet de réécriture entrepris par Dany. Il se fixe comme objectif de retracer, dans son roman, le chemin du retour vers les origines, représenté par la figure du père. Dany ne manque pas de souligner, à maintes reprises, son attachement à cette œuvre avec un écrit de sa mère : « une lettre de ma mère où elle m'explique [...] comment vivre dans un pays qu'elle n'a jamais visité, et cet exemplaire

fripé du *Cahier d'un retour au pays natal* du poète martiniquais Aimé Césaire. Je les garde toujours sur moi » (56).

Le narrateur Dany élabore un commentaire où il explique sa conception de l'œuvre césairienne, qui évolue à travers les années pour devenir son livre de prédilection, dont il ne se sépare jamais. On assiste à une évolution dans l'interprétation que fait Dany de l'œuvre césairienne au fil du temps. Il affirme dans ce sens :

Je voyage toujours avec le recueil de poèmes de Césaire. Je l'avais trouvé bien fade à la première lecture, il y a près de quarante ans [...]. Cela me semble aujourd'hui étrange que j'aie pu lire ça à quinze ans. Je ne comprenais pas l'engouement que ce livre avait pu susciter chez les jeunes antillais. Je voyais bien que c'était l'œuvre d'un homme intelligent traversé par une terrible colère [...] je voyais tout cela mais pas la poésie [...]. Et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup, je distingue l'ombre de Césaire derrière les mots. Et je vois bien là où il a dépassé sa colère pour découvrir des territoires inédits dans cette aventure du langage [...]. Le poète m'aide à faire le lien entre cette douleur qui me déchire et le subtil sourire de mon père. (57-58)

Cette citation montre l'impact qu'ont le *Cahier* et Césaire sur le narrateur scripteur qui se manifeste à travers l'appréciation méliorative du caractère poétique de cette œuvre et de cette « aventure du langage » dont il est question, à savoir le projet de réécriture entrepris dans le roman laferrien.

En outre, la réécriture de *Cahier* se montre en filigrane par le biais de cette analogie entre l'entreprise du retour dans *L'Énigme du retour* et l'écriture du retour dans *Cahier*, d'ailleurs présente dès le titre. Si Aimé Césaire se consacre à décrire ses impressions à son retour au « pays natal », à savoir l'île de la Martinique, et le sentiment d'indignation né de l'état critique où vivent les Martiniquais, Dany fils, lui, entreprend ce retour vers la terre natale du père, pour éprouver des impressions et des sentiments identiques à ceux de Césaire.

Par ailleurs, l'écriture du retour, à l'instar de l'œuvre de Césaire, permet au narrateur de constater son appartenance à cette terre natale du père, qu'il n'a jamais vue auparavant. Il signale dans ce sens : « En marchant ainsi dans cet univers (la ville, les gens, les choses) que j'ai tant décrit, je n'ai plus l'impression d'être un écrivain, mais un arbre dans sa forêt. Je prends conscience que je n'ai pas écrit ces livres pour décrire un paysage, mais pour en faire partie ». (152)

En revanche, on ne peut aborder la notion de réécriture sans pour autant aborder l'intertextualité. La réécriture d'un texte nécessite l'investissement d'un modèle dont l'œuvre produite sur sa base garde les traces. D'où la relation étroite qui existe entre réécriture et intertextualité.

Nous nous consacrerons alors dans ce qui suit à l'élucidation des formes intertextuelles dans notre corpus, qui sont le produit de l'activité de lecture et de la mise en évidence de la relation existant entre ces textes lus et l'œuvre qui les accueille.

II- Réécriture et intertextualité

En effet, la première forme de réécriture dans notre corpus s'avère être celle du mythe. Cette prééminence du mythe dans la culture non seulement occidentale mais universelle provient

du fait que, comme le montre Alain Quesnel, « le mythe apparaît comme un récit fondateur à valeur explicative. Il rend compte de l'origine de l'univers et de l'humanité, des phénomènes naturels, de l'histoire des premiers hommes, de la naissance de la communauté et des événements qui l'ont marquée ». (2003 : 4)

Toutes ces qualités attribuent alors au mythe son caractère atemporel et son aptitude à être aisément intégré à la littérature comme référent ou matrice d'une réécriture. Tel est le cas dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi, où le personnage lecteur narrateur Hocine interpelle constamment le mythe pour rendre compte de son histoire.

En effet, Salim Bachi, au même titre que presque tous les écrivains algériens, notamment ceux de la nouvelle génération, relative à la décennie noire des années 90, marquée par le terrorisme, fait de l'identité son thème de prédilection dans quasiment toutes ses œuvres, y compris *Le Chien d'Ulysse*.

Cet investissement du récit mythique dans le roman de Bachi s'explique par le fait que, comme le souligne Jean-Yves Tadié, « aucun récit réaliste ne peut rendre compte du monde, de ce que le monde réaliste accepte le monde comme prison » (1978 : 152). Le recours au mythe répond, sans doute à un moment d'enlissement dans les dédales d'une société où l'Histoire se modifie constamment, impliquant la perte de tous repères.

En effet, la quête identitaire se trouve souvent érigée sur le thème de l'errance qui est abordé depuis les premiers écrits de l'Homme. Il continue à nourrir les œuvres modernes. Par conséquent, Salim Bachi fait du mythe dans *Le Chien d'Ulysse* le moyen préféré pour soutenir la quête identitaire. L'intertexte mythique se manifeste dès le titre de l'œuvre, par le truchement du nom d'Ulysse. L'évocation du héros mythique dans le titre de l'œuvre invite le lecteur à la mise en corrélation du roman bachien et de *L'Odyssée*, qu'il est appelé à découvrir pour mieux assimiler ce roman. L'œuvre homérique se présente, selon Gérard Genette, comme un « hypotexte » du *Chien d'Ulysse* qui devient à son tour un « hypertexte ». Celui-ci est défini comme étant « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation » (1982 : 16).

Effectivement, ce contrat intertextuel affiché dès le titre devient plus palpable à travers la lecture de l'œuvre, qui met en relief ces liens étroits entre l'œuvre homérique et celle bachienne dans la mesure où, tout comme *L'Odyssée*, *Le Chien d'Ulysse* se construit autour de l'idée du voyage, de l'errance, du mouvement et de la quête qui en constitue la toile de fond.

Ainsi, les personnages principaux se trouvent dans un ensemble de déplacements aussi bien physiques que mentaux. On rappelle, dans ce sens, l'évocation constante d'un voyage imaginaire vers la Chine accompli par les deux amis du narrateur, à savoir Hamid Kaïm et Ali Khan. Lequel voyage est initiatique. Ces deux personnages traversent l'Espagne, l'Italie, la Grèce, la mer Rouge, les côtes de l'Inde avant d'arriver en Chine : « ils voyagèrent pendant trois longs mois » (85). Plus loin, le narrateur avance à leur propos qu'« embarqués sur un vieux pétrolier grec, ils traversèrent la mer Rouge, longèrent les côtes de l'Inde ; la Chine les accueillit au son des sirènes. En quête de savoir, ils accostèrent sur les rives du Yang-tsé » (68).

En fait, l'analogie entre Ulysse et les personnages bachiens, Hocine notamment, devient frappante en avançant dans la lecture du roman. Pareillement à Ulysse qui se trouve errant à la recherche de sa patrie, de ses racines, Hocine, de même que ses collègues, entreprend un nomadisme au sein d'une ville-labyrinthe en quête de soi et de sa patrie où tout repère se trouve exclu, étant déchirée par une succession de guerres.

Animé par ses lectures et par le goût du voyage, Hocine entreprend un voyage intérieur, au sein de sa ville, mais aussi dans son tréfonds : « j'ai le goût du voyage poussé à l'extrême : la

recherche de la nouveauté au risque d'y perdre son âme » (128) explique-t-il. C'est, d'ailleurs, ce que symbolise Hocine qui exprime cette quête en déclarant : « Chaque matin, Mourad et moi, médusés, observons la ville dressée contre le ciel. Souvent, nous longeons la grève en quête d'un ailleurs [...], nous cherchons à saisir les contours sombres d'un continent neuf, d'une terre insoumise » (17).

La quête de soi se laisse transparaître dans cette citation par l'intermédiaire de l'errance incessante des personnages en question en vue de l'exploration d'un espace inédit et d'une « terre insoumise », caractérisée par le règne de la liberté ; espace propice à la confirmation identitaire. Hocine, au même titre que Hamid Kaïm ou Ali Khan, devient l'émule d'Ulysse qui, lui aussi, s'engage dans une quête de son identité perdue, en sillonnant de bout en bout la mer Égée.

Cependant, loin de rechercher son identité par le retour vers la patrie, Hocine et son ami Mourad, tout comme Hamid Kaïm et Ali Khan, quêtent leur identité dans un « ailleurs », aux dépens d'un espace autochtone versatile et fuyant qui s'avère être parfois hostile et répugnant à cause d'une Histoire chargée de désagréments. Hocine s'en explique clairement quand il note que la traversée de la mer vers un « ailleurs » meilleur devient le seul espoir de toute une génération qui se sent captive dans cette ville-monstre : « La mer seule permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de trois milles années placées sous le poids des conflits [...]. Le lointain octroyé par les masses glauques exerce sa fascination de charmeur de serpents qui, envoûtés, partent pour essaimer les confins : terres inconnues, mondes neufs [...] » (14).

En fait, Hocine et ses amis, tentent d'explorer ces « terres inconnues » au sein même de leur ville natale qui les charment et les terrifient à la fois. L'espace de la quête est une ville imaginaire, inspirée du mythe : Cyrtha, un nom qui évoque la Cirta numide. Cette ville imaginaire, qui est le fruit du clivage de trois villes algériennes, à savoir Alger, Constantine et Annaba, se présente sous un aspect labyrinthique horrible mais séduisant, donc favorable à la quête qu'entreprennent les personnages. En outre, l'assimilation des rues de Cyrtha au labyrinthe nous conduit à assimiler Hocine au personnage mythique Thésée, qui entreprend une quête d'une issue lui permettant d'exterminer le minotaure et de se libérer du dédale où il est captivé. Cependant, il est à noter que, pour le personnage, le danger n'est pas constitué par l'enchevêtrement sinusoïdal des rues de Cyrtha, mais par la présence du minotaure, c'est-à-dire de l'intégrisme, qui ne cesse de ronger les entrailles de Cyrtha, cette ville qui n'est rien d'autre que l'allégorie de l'Algérie des années 90.

En fait, malgré que le passé et le présent de Hocine (et par là même de toute une génération) soient obscurs par leurs représentations si sanglantes, le narrateur envisage l'avenir sous un angle différent. Il s'agit de cette « étincelle » qui émanerait de son for intérieur pour lui permettre de dépasser le passé, de modifier le présent pour donner lieu à un avenir paisible et calme. Et pourtant, Hocine ne parvient pas à mener à bien son entreprise de confirmation de soi pour agir sur son avenir, en le guidant vers l'apaisement :

Il [Hocine] introduisit la clef dans le pêne rouillé de la porte. Un grincement, suivi d'un claquement bref. Il suspendit son geste. D'autres claquements suivirent. Il s'aplatit contre le sol. On lui tirait dessus. Son vieux chien hurla à mort [...]. Quelqu'un chez lui essayait de l'abattre [...].

Des soubresauts longs parcouraient son corps. Sa cervelle dessinait sur le sol une arabesque aux figures enchevêtrées, à la semblance des rues de Cyrtha, comme sa vie et son voyage, inachevé. (290-291)

La fin tragique du personnage marque une divergence par rapport à l'hypotexte puisque, par opposition à Ulysse, Hocine périt au terme de son aventure. C'est pourquoi sa mort est rapportée par « un narrateur anonyme », à qui on confie « la prise en charge finale du récit de Hocine [...], sous forme d'épilogue » (Aresu, 2004 : 181).

En somme, la réactualisation du mythe pour rendre la réalité amère de l'Algérie actuelle fait de Hocine un lecteur scripteur talentueux qui, loin de se contenter de réécrire fidèlement le mythe, le travestit et lui attribue une nouvelle apparence et une actualité inédite.

Cependant, si Salim Bachi choisit d'ériger sa trame narrative sur le mythe, pour Dany Laferrière, la littérature prend le dessus. Ceci nous conduit à poser la question suivante : dans quelle mesure la réécriture d'œuvres littéraires par le fait de la lecture contribue-elle à éclairer sur le récit ?

Outre les textes mythiques, nous sommes en présence d'œuvres littéraires antérieures, qui contribuent à la fécondation de l'entreprise scripturale des personnages lecteurs. Vu cette place importante accordée aux intertextes littéraires dans notre corpus, nous nous proposons donc d'examiner les relations d'emprunt et d'échange qu'entretiennent ces œuvres littéraires avec les romans de notre corpus. Les auteurs étudiés ne cessent d'interpeller les textes d'autres écrivains. Les personnages lecteurs se permettent alors d'appréhender les événements à la lumière des livres qu'ils ont lus sous des formes variées, en fonction de l'interprétation et de la recontextualisation qu'on en fait. À travers un travail intertextuel rendu possible par l'érudition du narrateur écrivain, plusieurs références littéraires parsèment *L'Énigme du retour*, mais la plus remarquable demeure *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, avec laquelle il engage un dialogue intertextuel qui se manifeste depuis l'épigraphe :

Au bout du petit matin ...

Aimé Césaire

Cahier d'un retour au pays natal, 1939. (7)

En effet, les interpellations du livre de Césaire se justifient par l'acte du retour qu'il entreprend suite à la mort de son père, pour son enterrement symbolique. Ce retour après des années d'absence permet au narrateur, comme l'énoncent Marina Aragon Cobo et Cristina Carvalho, de « revisiter son pays tel un étranger avec la distance nécessaire pour l'observation » (Aragon Cobo ; Carvalho, 2017 : 230). Ce regard critique dénonce un ensemble de tares que le narrateur souligne dans *L'Énigme du retour*, ce qui l'apparente à Césaire.

Cette mort du père est l'allusion à la mort du père spirituel de Laferrière, Aimé Césaire, un an auparavant. Il choisit donc de faire de cette figure emblématique de la littérature antillaise le double de son père. Ainsi, dans le roman, les deux figures se superposent : « dans mon rêve, Césaire se superpose à mon père » (32). Cette superposition est liée à l'analogie qui s'établit entre un père révolutionnaire exilé loin de son pays et un père spirituel, représentant une figure politique et sociale ayant dénoncé avec rage les déboires d'un pays sous le colonialisme.

Dans son texte, Césaire dénonce avec rage le colonialisme et prône la revalorisation de l'homme noir, ayant droit, tout comme son émule blanc, à la liberté et à la dignité, bref, à un ensemble de valeurs indispensables à une vie paisible. Il devient la voix de tous les opprimés de

la terre qu'il défend avec véhémence. Le narrateur le montre clairement dans un commentaire qu'il émet concernant l'œuvre de Césaire : « Et là, cette nuit, que je vais enfin vers mon père, tout à coup je distingue l'ombre de Césaire derrière les mots [...]. Et cette lancinante rage tient plus du désir de vivre dans la dignité que de vouloir dénoncer la colonisation » (58). Césaire demeure le premier opprimé à avoir revendiqué son humanité, à avoir dénoncé un essaim de maux sociaux qui sévissent dans son pays. C'est pourquoi il est constamment interpellé par Laferrière pour servir son dessein critique.

Cependant, loin de s'engager dans une lutte acharnée contre l'ordre établi en Haïti, contre tous les maux qui déchirent le pays natal, Laferrière envisage son retour sous d'autres horizons. En fait, il est question d'un rejet du legs paternel, aussi bien l'héritage de Césaire et sa conception de la négritude, que celui du père représenté par la valise qu'il abandonne dans la banque de Manhattan. Partant, le jour du retour, le narrateur exprime son envie de lire un livre du philosophe italien Lanza Del Vasto au détriment de l'œuvre de Césaire. Ce rejet en douceur des principes césairiens s'exprime dans cette déclaration du narrateur :

Ce matin ce n'est pas Césaire
que j'ai envie de lire
mais bien ce Lanza Del Vasto
qui parvient à se satisfaire
d'un verre d'eau fraîche.
J'ai besoin d'un homme serein
et non d'un bougre en colère. (78)

Par opposition à Césaire qui emprunte un ton violent du rejet et de la dénonciation, Lanza Vasto prône plutôt une vie fondée sur la non-violence et le pacifisme, ce qui conduit le narrateur à le préférer à Césaire.

De ceci nous inférons que, dans l'œuvre laferrienne, il s'agit de la quête de la paix intérieure que le narrateur réussit à retrouver par le truchement de ce retour aux origines avec le soutien du *Cahier d'un retour au pays natal*. C'est d'ailleurs ce sur quoi se clôt le roman :

On me vit aussi sourire
dans mon sommeil.
Comme l'enfant que je fus
du temps heureux de ma grand-mère.
Un temps enfin revenu.
C'est la fin du voyage. (280)

On remarque que le voyage du retour au pays natal est en fin de compte un voyage dans son for intérieur, en quête de son moi perdu entre plusieurs cultures. Jean Morency et Jimmy Thibeault s'expliquent sur ce retour quand ils avancent que dans *L'Énigme du retour* : « le narrateur va au-delà des espaces d'appartenance, le Nord, le Sud, pour atteindre l'essence même de soi. Ce parcours intime est décrit, dans ce dernier roman, par un mouvement de circularité qui amène le narrateur à se retrouver dans le lieu du rêve et de l'enfance » (Morency ; Thibeault, 2011 : 12). De cette déclaration nous déduisons que la quête de soi dans l'œuvre de Laferrière est inspirée de la lecture de *Cahier d'un retour au pays natal* – de l'un des pères fondateurs de la

littérature antillaise. Elle revêt une forme circulaire du moment que le point de départ est le même que celui du retour. La paix de l'âme est retrouvée parmi les siens.

Cependant, si Dany finit par retrouver cet apaisement tant recherché, les pérégrinations de Hocine, dans *Le Chien d'Ulysse*, loin de le conduire vers soi, comme c'est le cas pour Ulysse dans son œuvre modélisante, l'enlisent dans les méandres d'un labyrinthe sans issue, qui finit par l'engloutir à jamais.

Corpus :

BACHI, Salim (2001). *Le Chien d'Ulysse*. Paris : Gallimard.

LAFERRIÈRE, Dany (2009). *L'Énigme du retour*. Paris : Grasset et Fasquelle.

BIBLIOGRAPHIE :

ARAGON COBO, Marina & CARVALHO, Cristina (2017). *De La Langue à l'expression : le parcours de l'expérience discursive, hommage à Marina Aragon Cobo*. Alicante : Universidad de Alicante.

ARESU, Bernard (2004). Arcanes algériens entés d'ajours héliéniques : *Le Chien d'Ulysse*, de Salim Bachi. In Charles BONN (sous la dir.de). *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Actes du Colloque *Paroles déplacées* (pp.177-187). Paris : L'Harmattan.

BARTHES, Roland (1973). Théorie du texte. In *Encyclopaedia Universalis*. Vol. XV.

BEHAR, Henri(1981). La réécriture comme poétique – ou le même et l'autre. *Romanic Review*, n° 72/1, janvier. Cité par Christine LOMBEZ(2008). Réécriture et traduction. In *Littérature dépliée* (pp.71-80). Rennes : Presse Universitaire Rennes.

<https://books.openedition.org/pur/35013?lang=fr#ftn3> [consulté le 04/05/2019].

BELGHOUEG, Zoubida (2008). Du mythe de L'*Odysée* et parodie de *Nedjma* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi. *Synergies Algérie*, n°3, (pp.131-143).

COMPAGNON, Antoine (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.

DENDIEN, Jacques (2002) *Le Trésor de la langue française informatisé. Analyse et traitement informatique de la langue française* [en ligne]. Université Nancy 2

<http://http://atilf.atilf.fr/tlfr3.htm> [consulté le 15/09/2018].

ELIADE, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes ou la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

GRACQ, Julien (1980). *En Lisant, en écrivant*. Paris : José Corti.

HOTTE, Lucie (2001). *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*. Paris : Nota Bene.

HOUPERMANS, Sjef (2008). *Marcel Proust aujourd'hui*. Amsterdam : Rodopi.

KRISTEVA, Julia (1967). Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, n° 239 (pp.438-465).

KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

LAURENT, Jenny (1976). La Stratégie de la forme. *Poétique*, n° 27 (257-281). Paris : Seuil.

MORENCY, Jean & THIBEAULT, Jimmy (2011). Dany Laferrière, La Traversée du continent intérieur [en ligne]. *Voix et images*, n° 36, (pp.7-13). Montréal : Université du Québec.<http://id.erudit.org/iderudit/1002438ar> [consulté le 25/05/2019].

MOULINIÉ, Georges (1993). Les Lieux du discours littéraire. In Christian PLANTIN & Didier ALEXANDRE (eds). *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, (pp.92-100). Paris : Kimé.

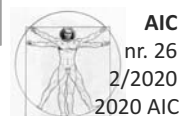
QUESNEL, Alain (2003). *Les Mythes modernes. Actualité de la culture générale*. Paris : PUF.

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain et al. (2001). *Le Nouveau Petit Robert*. Tome 4. Paris : Dictionnaires Le Robert.

TADIÉ, Jean-Yves (1978). *Le Récit poétique*. Paris: PUF.

ZLITNI FITOURI, Sonia (2015). Dynamique de l'espace urbain dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi. In *Villes coloniales / métropoles postcoloniales. Représentations littéraires, images médiatiques et regards croisés* (pp.113-125). Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag.

Acta Iassyensia Comparationis



Recent Issues:

- No. 25 (1/2020) ● *Istorie - Istorii / History - Histories / Histoire - Histoires*
No. 24 (2/2019) ● *Realitate – Ireality / Reality – Unreality / Réalité – Irréalité*
No. 23 (1/2019) ● *Frați inamici / Inimical Brothers / Frères ennemis*
No. 22 (2/2018) ● *Memorie și uitare / Memory and Oblivion / Mémoire et oubli*
No. 21 (1/2018) ● *Credință și trădare / Faith and Treason / Foi et trahison*

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ștefan

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țiței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădeliță (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mihaela Lupu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Nicoleta Cîmpoș (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Andrei Sebastian Stăpănuț (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

ADVISORY BOARD

Ștefan Avădanei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevrel (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoișie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), acad. Eugen Simion (profesor consultant, Universitatea din București, România; președintele Secției de Filologie și Literatură, Academia Română), Petruța Spănu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România & Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Elena-Brândușa Steiciuc (Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (București, România & Brasília, Brazil).

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 – 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

Acta Iassyensia Comparationis